DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1924/1925

IN VERBINDUNG MIT DER
DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST GMBH
MÜNCHEN

INHALT DES EINUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

(Die kleinen Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler; Goldschm. = Goldschmied.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE AUFSÄTZE

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vgl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN UND MUSEEN

V. KÜNSTLER-WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BÜCHERSCHAU UND BESPRECHUNGEN

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:





Fr. Kunz p. 3112 GFCHKM

O DOMINA MEA



FRITZ KUNZ — GOTTVATER

St. Antoniuskirche in Zürich. Vgl. Abb. S. 3

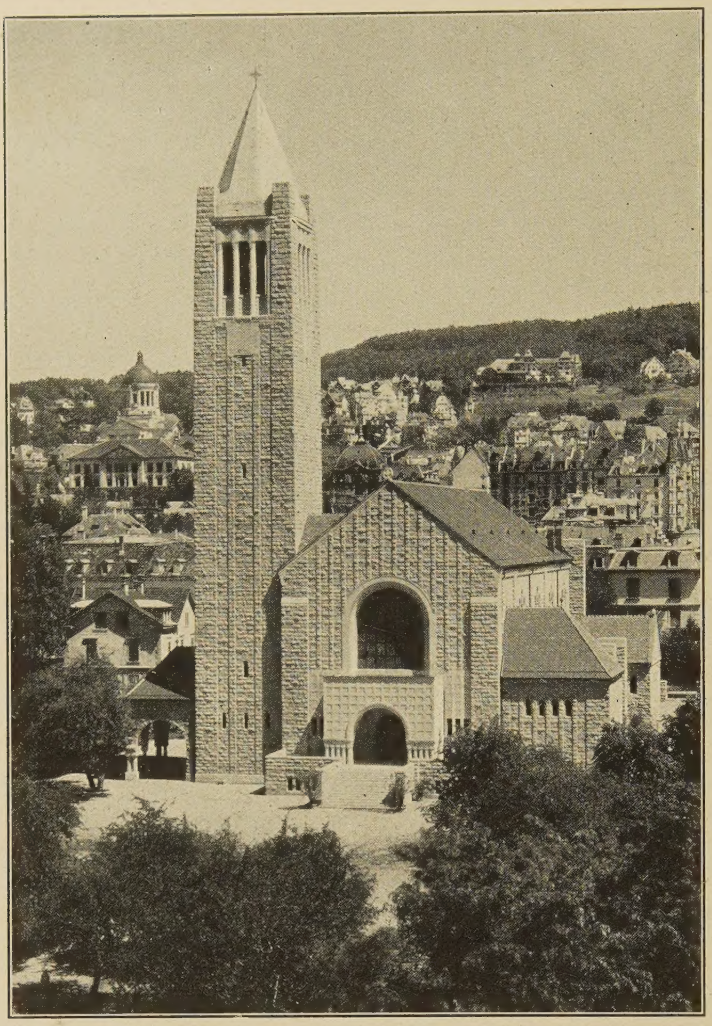
DIE SCHÖPFUNGEN DES MALERS FRITZ KUNZ IN DER ST. ANTONIUSKIRCHE ZÜRICH

Von GOTTFRIED EUGEN HESS, Zürich

Zu den Abb. S. 1—16

Bei einem Vortrag des Kunstkritikers Dr. Hans Trog, gehalten im Sitzungssaal des Winterthurer Museums, gab der Redner dem Wunsche Ausdruck, daß unserem Land neben einer Dekorationskunst, die Singspielcharakter trage, auch ein Wandschmuck geschenkt würde, der Beethovenscher und Bachscher Musik vergleichbar wäre. Mit warmherzigen Worten wies er auf derartige neue Beispiele der Kunst Hodlers und Zehnders und auf die Antoniuskirche in Zürich hin, für die Fritz Kunz sein Bestes gab. Das Interesse der nach profanen Gesichtspunkten orientierten Kunstliebhaber wird erfahrungsgemäß nicht leicht gereizt durch religiöse Kunst, die noch im »aktiven Dienst« des Kultus steht. Man schluckt dreimal, bevor durch ein gnädiges Wort einem derartigen Gebilde die Kunstsalonfähigkeit zugesprochen wird. Freilich, bei dem besonders in der italienischen Renaissance und in der Moderne sehr versierten Hans Trog wundert uns das Stillestehen vor den Werken in der Antoniuskirche nicht so sehr. Man erwartet hier mit Recht eher ein Erfahrungsurteil, als nur eine impressionistische, individuelle Empfindungsäußerung.

Es ist zwei Jahre her, daß Fritz Kunz, der zu hoher Eigenart und Schöpferkraft gelangte Meister der religiösen Malerei, nach einer fünf Monate langen Arbeit in der von Architekt Dr. Moser gebauten Antoniuskirche den Pinsel aus der Hand gelegt hat. Mit der Fertigstellung des dortigen riesenhaften Chorgemäldes, ausgeführt nicht »nach Fresko-Art«, sondern wirklich in der heute leider selten angewandten echten Fresko-Technik, ist Zürich um eine weit und breit einzig



DR. MOSER ST. ANTONIUSKIRCHE IN ZÜRICH

Phot. H. Lunte in Zürich

dastehende Sehenswürdigkeit reicher geworden. Zugegeben, Quantität und Art des Malverfahrens haben mit dem idealen Wert eines Kunstwerkes nicht allzuviel zu tun, aber so materiell auch diese Elemente sind, sie spielen bei der monumentalen Wandkunst dennoch eine große Rolle, sie sind naturnotwendige Stütze und wünschenswerter Nachdruck. Man sagt »Quantité négligeable« und interessiert sich am Ende doch dafür, daß bei diesem Wandbild eine elliptische Apsidenfläche von über 200 Quadratmetern bemalt werden mußte, wobei, abgesehen von den Einsiedler Deckenfresken, vielleicht das größte Werk der Malerei auf Schweizer Boden entstanden ist, sofern man wenigstens einheitliche Kompositionen in Betracht zieht. Anderseits besagt »al fresco« nicht nur eine erstaunlich solide Art der Farbenbindung, der die relativ gute Erhaltung von Bildwerken aus der Frührenaissance, ja selbst aus vorchristlichen Kunstepochen zu verdanken ist, es handelt sich dabei auch um die erfahrungsgemäß einzige Malmethode, die den Charakter und die Leuchtkraft der Farben bei direkter Auftragung an die verputzte Mauer eher hervorhebt, als irgendwie beeinträchtigt. Der chemisch immer noch nicht ganz aufgeklärte Auftrocknungsprozeß der naßbemalten Verputzschicht, sowie die natürliche Fluoreszenz des Weißkalkes, der Malgrund und Malmittel zugleich ist, bringt diese überraschende Wirkung hervor. Freilich bietet die Freskotechnik ihre ungeahnten Schwierigkeiten. Man kann sich davon bei monatelanger Beobachtung reichlich überzeugen. Es ist eine peinlich detaillierte Ausführung der Kartons und eine absolut sichere Pinselführung erforderlich. Der Putzgrund, der nicht am gleichen Tage bemalt wird, muß weggeschlagen und durch neuen ersetzt werden. Dazu kommt der riskante Umstand, daß der Maler vor Ablauf einer dreiwöchigen Frist die endgültige Wirkung seiner Farbentöne nicht vor sich hat. Er malt ahnend oder vielmehr berechnend und sucht die fertige Wirkung der aufgetrockneten Farbe fortwährend an seinem Umbrastein zu bestimmen. Dieses Malen unter Verzicht auf eine sofortige Kontrolle des Effektes, besonders bei Fleischtönen, die im nassen Zustand eine unheimlich dunkle Farbenskala aufweisen, mutet einen geradezu waghalsig an.

Die Komposition weist drei galerieartig übereinanderstehende Figurenkomplexe auf, wobei die Hauptfiguren des obersten und mittleren Ringes zu einem vertikal und zentral wirkenden Mittelstück verwachsen. In ihrem Umriß ist die Massenverteilung dem bekannten dreifachen Papstkreuz nicht unähnlich. Die höchste Galerie zeigt eine wohlgeordnete Heerschar der Engel, weißgewandet, tiefblau gefiedert, jeder auf einer lichtdurchhauchten Wolkenscholle stehend. Die gewaltige tiarabekrönte Gottvater-Gestalt,



FRITZ KUNZ (ZUG) APSISGEMÄLDE DER ST. ANTONIUSKIRCHE IN ZÜRICH

Text S. 2 unten ff.

deren weißer Bart wie ein schäumender Wasserfall herniederrauscht, teilt das Engelheer in einen rechten und linken Flügel. Der breite und reiche Saum des göttlichen Gewandes — der Künstler hat einen Vespermantel gewählt — läßt Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte erkennen. Auf der mittleren Galerie haben wie in einem wolkigen Chorgestühl die 12 Apostel Platz genommen und zwar rechts und links vom Brennpunkt des ganzen Gemäldes, nämlich der mehrmals menschengroßen, thronenden Christusfigur. Die Himmel und Erde verbindende Erlösererscheinung hält auf den Fingerspitzen leicht wie ein ehemaliges Nichts die Erdkugel, die von einem blutfarbenen Kreuz, bedeutungsvoller als die Erde selbst, überragt ist. Die gewaltige unbekleidete Rechte ist zu einem endgültigen Richterspruch erhoben. Beim Anblick des tiefernsten, heiligen Hauptes, des blendenden Gewandes, das wie fern gehalten vom Körper denselben nur zu umwehen wagt, der sichtbaren Seitenwunde an der halb enthüllten Brust, des vorgeschobenen Fußes, der ein Aufstehen ankündigt, geraten die Gefühle des Beschauers — Liebe und Furcht — in einen Kampf, dessen Entscheidung heilige Ehrfurcht heißt.



FRITZ KUNZ ENGELGRUPPE HINTER GOTTVATER

Vgl. Abb. S. 3

Auf der Brust Gottvaters und über dem hehren Haupt Christi schwebt, beide einigend, im Bilde der Taube der Heilige Geist. Das so entstandene zentrale Prachtstück, die Dreifaltigkeitsgruppe, ist von einer doppelten preziosen Goldmandorla umflammt, die alles Licht der hellen Kirche an sich reißt, aber es ihr, in goldenes Feuer verwandelt, auch wieder spendet, da diese Bildpartie mit dem Lichtherd des elliptischen Hohlspiegels zusammenfällt. Nun wallt emporblickend zu dieser sphärischen Vision als dritte und unterste Gestaltenreihe eine Prozession von Heiligen, getragen von einem paradiesisch geblümten Wiesenband. Welcher Heiligen? Für die Auswahl waren allgemein heilsgeschichtliche und lokalgeschichtliche Gründe maßgebend. Von links nach rechts gesehen folgen sich: Verena, Ida von Toggenburg, Reginlinde als Äbtissin des Klosters Fraumünster, Magdalena, Elisabeth von Thüringen, Emerita, Euphrosine, Felix und Regula und Maria, die Mutter des Herrn; dann auf der anderen Seite Josef, der Nährvater Jesu, Stephanus, Antonius, Luzius, der Diözesanpatron, Franz von Sales, Meinrad, Nikolaus von der Flüe, Gallus, Karl Borromäus und Mauritius. Man ahnt, das ist nur die Spitze eines unabsehbaren Zuges, der sich hinbewegt zur Licht- und Gnadenquelle Christi. Hat ihnen die Demut und der süße Schauer inneren Glückes das Haupt nicht gesenkt, so ist es in Entzückung erhoben zu dem unaussprechlich Schönen, das vor ihren Augen schwebt und was der prophetische König David erschaut hat: »In der Sonne schlug er sein Zelt auf und wie ein Bräutigam tritt er aus seiner Kammer. Wie ein Held frohlockt er, seinen Weg zu laufen. Von des Himmels Höhe ist sein Ausgang und bis zu dessen Scheitel sein Rücklauf und niemand kann sich verbergen vor seiner Glut!« Die etwas hinter den Altar sich verziehende Bewegung der Prozession ist eine ästhetisch wertvolle Betonung des Chorgrundrisses und des von der Wand losgelösten Altarbaues.

Wie schließen sich nun aber diese Gruppen zu einer einheitlichen Bedeutung und Idee zusammen? »Es ist ein Stück Weg zu den Sternen!« Wir können erst jetzt von der Hauptsache reden. Das Fresko ist nichts



Vgl. Abb. S. 3
Text S. 2 u. 3

FRITZ KUNZ
CHRISTUS SALVATOR



FRITZ KUNZ — DIE APOSTEL THOMAS, JOHANNES, ANDREAS, PETRUS

Vgl. Abb. S. 3

anderes als die Übersetzung des Hymnus »Großer Gott, wir loben dich« in die Malerei, jenes kirchlichen Liedes, das zugleich ein jubelndes Bekenntnis des christlichen Glaubens ist. Um einen Vergleich zwischen Text und Verbildlichung möglich zu machen, lassen wir hier die Hauptpartien des Gesanges in wörtlicher Übersetzung aus dem Lateinischen folgen [1]): . . . Dich, den ewigen Vater, verehrt der ganze Erdkreis . . . Dir lobsingen alle Engel . . . Dich lobet der ruhmreiche Chor der Apostel . . . Dich erhebt das erlauchte Heer der Märtyrer . . . Dich bekennet die heilige Kirche durch die ganze weite Welt . . . Dich und deinen anbetungswürdigen, wahren, einzigen Sohn, desgleichen den Tröster den Heiligen Geist . . . Christus, du König der Herrlichkeit, du hast des Todes Stachel überwunden und den Gläubigen das Reich der Himmel erschlossen . . .« Das Te Deum ist ein liturgischer Gesang, dessen uralte Choralweise zum Schönsten gehört, was die Kirchenmusik je hervorgebracht hat. Liturgisch und choralhaft mußte auch die malerische Darstellung sein. Die feierlichen, aller Gewöhnlichkeit fernen Farbenklänge, besonders das edelsteinene Hintergrundblau des Kunzschen Gemäldes, die fast vollständige Symmetrie, der strenge Rhythmus geben in der Tat die liturgische Erhabenheit dieses Gesanges bis auf Vers und Reim und die tiefe Mysterienstimmung desselben klassisch wieder. Ein Hymnus und keine Erzählung! Kein biblisches Einzelereignis, sondern eine dogmatische und dazu liturgische Konzentration des christlichen Ideengehaltes liegt hier vor. Deshalb auch das vorherrschende kirchliche Gewand, die gemessene Bewegung, verewigte Haltung, die Ruhe der Physiognomien trotz da und dort derber Charakteristik der Köpfe. Mit einem Wort, hier geht nicht irgend eine Handlung in Szene, sondern eine Kunsthandlung, ein Hochamt und Lobamt in den Sphären mit seiner ganzen hinreißenden, aber allem irdisch Schönen ungleichen Pracht.

Die zwei Fresken über dem Marien- und Antoniusaltar sind anderthalb Jahre früher entstanden. Das Schaffen des Künstlers hatte sich an bestimmte, vielleicht nicht gerade gelegene Aufgaben zu halten. Der

[1]) Großer Gott, wir loben dich...



FRITZ KUNZ — DIE APOSTEL PAULUS, THADDÄUS, MATTHÄUS, SIMON

Vgl. Abb. S. 3

Marienaltar sollte zugleich aus dem Bilde lesbar der Altar der Jünglings- und Jungfrauen-Kongregationen sein, während das Bild zum Antoniusaltar die Zuflucht einer besonders notbedrängten Zeit zum immer hilfreichen Heiligen von Padua mitzuberücksichtigen hatte. Beide Gemälde kommen daher nicht nur der Idee nach, sondern auch durch die weniger strenge Haltung der Figuren, ja selbst in der feineren Maltechnik — man hat vom Seitenschiff aus den unteren Bildrahmen genau in Augenhöhe vor sich — mehr als das Chorfresko der Volkspsyche entgegen.

Das Marienbild haucht durch seine Lieblichkeit, sein gütig geneigtes Haupt, das die Segenspendung des Jesuskindes zu veranlassen scheint, den Sinn der Darstellung selber leise aus. Sie ist empfunden nach dem Kongregationsgebet: »Maria, mit dem Kinde lieb, uns allen deinen Segen gib!« St. Aloisius und St. Agnes, historische Konkretisierungen der Verehrung Mariens, führen die namenlose Schar der marianischen Sodalen an, die im gleichen Streben unter sich gleich vom Künstler eine typische Behandlung als »animae candidae — reine Seelen« in lichter Draperie erfahren. Ein allzugroßes Farben- und Formengewirr ist dadurch glücklich vermieden und dem Kongregationsgedanken wird ein höchst weihevoller Ausdruck verliehen.

Das Antoniusbild, just unter dem Maschinengewehrknattern der Münchner Revolutionstage noch in München entworfen, gleicht im Aufbau seinem Pendant. Die Figuren, beim einen Bild 12, beim anderen 9, sind in drei nach einem gleichseitigen Dreieck geordneten Schwerpunkte verteilt, dem meistens auch ein Dreiklang des Kolorites entspricht. Die statische Sicherheit und Abgewogenheit, die den Kunzschen Kompositionen überhaupt eignet, wird in diesem Bilde noch hervorgehoben durch eine große Ruhe und Harmonisierung der Farben. Das franziskanische arme Braun und Grau wird nur vertieft durch das Schwerblau und witwenhafte Schwarz von Gestalten, die der schrecklichsten aller Zeiten angehörend, jede mit einer eigenen Not im Herzen vor dem Heiligen erscheint. Der Soldat mit der genau festgehaltenen Schweizer Ausrüstnng versinnbildet die unter Piket gestellte Schweiz mit ihren damals nicht geringen Brotsorgen.





FRITZ KUNZ DIE APOSTEL JAKOBUS MIN. U. MAJ., PHILIPPUS, BARTHOLOMÄUS

Vgl. Abb. S. 3

Also ein Stück Kriegsandenken und Kriegsmentalität durch die verdrängende Dimension und überwältigende Form der Kriegergestalt höchst charakteristisch in Erinnerung gebracht.

Das war eine Aufgabe für Kunz, die ihm auf seinem eingeschlagenen Weg kongenial entgegenkam. Kunz ist ein kraftvoller Repräsentant der akademisch durchgebildeten Gegenwartsmalerei. Er bringt aber das Naturerlauschte allerdings in ein ihm eigenes fein empfundenes Ebenmaß und ordnet es, wie durch eine stark gerundete Pupille, einem Stilkanon unter, der eben einzig der Kunzsche ist, auch in der gedrungenen, nebensachlosen Konzentration, in der breiten sicheren Pinselführung und in den magischen, der Glasmalerei nicht unverwandten Farben. In der kirchlichen Malerei hat er immer mehr und mehr eine gewisse liturgische Formenstrenge und Gruppierungsart als Mittel künstlerischer Ausdrucksweise des religiösen Geistes gesucht und gefunden. Er kam dabei in den Bannkreis der christlichen Typik, deren Ideal es ist, so absolut als möglich zu malen, um der bloßen Epochengeltung zu entgehen. Das bedeutet einen Verzicht und einen Gewinn zugleich. Die lautlosen, einem inneren Licht und Leben zugewandten Heiligenfiguren des Meisters mögen einer dezidierten Diesseitsdenkart wenig behagen. Aber für sie sind sie ja auch nicht geschaffen. Wir haben genug sogenannte religiöse Kunst, die nur nebenamtlich und posenhaft oder dann durch süße Mimik in Erbauung macht. Nur eine unbestechliche Losgelöstheit künstlerischer Gestaltung von allem Mondänen und Spielhaften vermag vor dem Geiste des religiösen Beschauers auf die Dauer zu bestehen, denn es kommt ihm wohl auf die Schönheit, aber auf die Schönheit der Wahrheit und der moralischen Güte an. Es ist auch eine Kunstsentenz, oder sollte eine sein, was der nicht oberflächliche Seneka sagt: »Res severa est verum gaudium« — Es ist eine ernste Sache um die wahre Freude!

CHRISTUS UND DIE HL. GERTRUD, DIE GROSZE

EIN MEISTERWERK MYSTISCHER MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM IN KÖLN

(Abb. S. 17)

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln birgt unter seinen vielen Perlen mystischer Kunst ein kleines, wenig beachtetes, weil unverstandenes, aber schönes Bild von der Hand eines unbekannten Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, also aus der Blütezeit der Mystik.

Mystisch ist zunächst der Hauptgegenstand des Bildes. Es ist Christus, mit einem roten Mantel bekleidet, der seine Wundmale einer vor ihm knienden weiblichen Gestalt zur Betrachtung darbietet und aus seiner Seite das Blut in einen von ihr dargehaltenen Kelch ergießt. Sie ist in ein blaues Kleid gehüllt, über welchem sie einen weißen, rot gefütterten Mantel trägt, der am Rande mit Edelsteinen besetzt ist. Ihr Haupt, von welchem als Zeichen der Jungfräulichkeit das Haar aufgelöst herabwallt, ist mit dem jungfräulichen Schleier und einer Krone geschmückt. In der rechten Hand hält sie den Kelch, während sie mit der linken einen großen Speer umfaßt.



FRITZ KUNZ — ENGEL MIT RÄUCHERSCHALE

Vgl. Abb. S. 3

Hier ist offenbar kein geschichtlicher Vorgang, sondern das geheimnisvolle Verhältnis Christi zu einer Menschenseele, welches durch eine Beischrift als Caritas bezeichnet wird, zum Ausdruck gebracht. Naturgemäß sind derartige Gegenstände mit einer Menge von Sinnbildern umgeben, welche erst dann verständlich werden, wenn man die Bedeutung des ganzen Bildes erfaßt hat. Dies ist aber meistens nicht leicht, weil die Bilder des Mittelalters, besonders aus der Zeit der Mystik, vielfach Illustrationen zu Abschnitten aus der Heiligen Schrift, dem Brevier, der hl. Messe oder theologischer Schriften sind. Erst wenn es gelungen ist, den Text zu einem solchen Bilde festzustellen, geht einem das Verständnis für den Sinn des Gemäldes auf und macht es einem möglich, dessen hohe Schönheit zu würdigen.

Die Deutung des gegenwärtigen Bildes ist enthalten in dem Buche »Gesandter der göttlichen Liebe« von der hl. Gertrud der Großen.

Sie war im Jahre 1256 geboren. Von ihren Eltern wissen wir nichts. Mit fünf Jahren kam sie in die Klosterschule von Helfta bei Eisleben. Von diesem Kloster berichtet P. Anselm Manser O. S. B. in der Einleitung zu der Herderschen Ausgabe »des Gesandten der göttlichen Liebe« (Aszetische Bibliothek, Herder, Freiburg i. Br., 1920): »Helfta, oder nach alter urkundlicher Schreibart Helpede, war damals noch eine sehr junge Stiftung. Graf Burkart von Mansfeld und seine Gemahlin Elisabeth hatten 1229 in der Nähe ihres Stammschlosses ein Frauenkloster gegründet. Die Klostergemeinde war ein Ableger des Cisterzienserinnenkonvents vom nahen Halberstadt und befolgte die Regel des hl. Benediktus. Unruhen vertrieben nach fünf Jahren die Nonnen aus der Umgebung der Burg Mansfeld nach Rodersdorf, und von hier übersiedelten sie 1258 wegen Wassermangel nach Helpede.

Helpede war einladend. Hier fanden sie Rast in einem fruchtbaren Talgrund, den ein klarer Bach bespült. Da ließ sich bequem ein wohlgelegener Platz für das Kloster auswählen und ein Garten mit Weiher einfrieden. Dem Tal entlang ziehen sanftgewölbte Hügelkuppen und leiten das Auge in breites Flachland hinaus. Helpede mit den abwechselnden Reizen der Jahreszeiten



FRITZ KUNZ

DIE HEILIGEN VERENA, IDA VON TOGGENBURG, REGINLINDE (ÄBTISSIN), MAGDALENA, ELISABETH VON THÜR., EMERITA, EUPHROSINE, FELIX UND REGULA, MUTTERGOTTES

Text S. 4



FRITZ KUNZ

DIE HEILIGEN JOSEPH, STEPHANUS, ANTONIUS, LUCIUS, FRANZ VON SALES, MEINRAD, NIKOLAUS VON DER FLÜE, GALLUS, KARL BORROMÄUS, MAURITIUS

Text S. 4



FRITZ KUNZ IDA VON TOGGENBURG

Vgl. Abb. S. 10

war eine Siedelung, die das benediktinische Gelöbnis der Beständigkeit begünstigte und zum feierlichen Lobpreis des Schöpfers aufmunterte. Der ‚Gesandte' verrät uns, daß Gertrud diese Schönheiten der Umgegend empfand. Im Natursinn begegnet sich ja überhaupt ein gemeinsamer Zug des germanischen Gemüts und des alten Mönchtums.«

All die genannten Örtlichkeiten hat der Maler mit künstlerischer Lizenz zur Szenerie seines Werkes vereinigt. Im Hintergrunde sehen wir Halberstadt, von wo aus Helfta gegründet wurde. Links davon liegt auf einem Berge die Burg Mansfeld, der Wohnsitz des Stifters, rechts erblicken wir am Fuße eines Hügels das noch kleine Kloster. Davor schlängelt sich der Bach durch die Landschaft und erweitert sich rechts in einen Weiher. Den Vordergrund bildet der Klostergarten. In diesem, umgeben von der schönen Natur, kniet die hl. Gertrud vor Christus, mit welchem sie ihr ganzes Leben lang in einem innigen, mystischen Verkehr gestanden hat. Ihr Name Gertrud = Speerträgerin ist durch die Lanze angedeutet, welche sie in der linken Hand hält, doch hat diese in erster Linie eine tiefe mystische Bedeutung.

Im zweiten Teile »des Gesandten der göttlichen Liebe«, der nicht von der Heiligen selbst verfaßt, sondern nach ihren Mitteilungen aufgezeichnet wurde, wird uns nämlich (3. Buch, 22. Kap.) berichtet: »Während sie am Feste eines Heiligen die kirchlichen Tagzeiten zum Lobe Gottes und des Heiligen andächtiger zu singen beabsichtigte, schienen alle ihre Worte nach Art einer scharfen Lanze von ihrem Herzen aus das Herz Jesu Christi innerlich zu durchbohren und zu einer unvergleichlichen Freude zu erregen. Strahlen wie die am hellsten schimmernden Sterne drangen von der oberen Seite der Lanze bis zu den einzelnen Heiligen vor und zierten sie mit einem neuen, wunderbaren Glorienschmucke, vorzugsweise aber jenen Heiligen, dessen Fest gefeiert wurde. Von der unteren Seite der Lanze wurden in Form von mächtig hervorquellenden Tropfen allen Lebenden besondere Gnaden und den Seelen im Fegfeuer der Trost reichlicher Erquickung zuteil.«

Die Lanze, welche St. Gertrud hält, weist an der Spitze auch wirklich mehrere Blutstropfen auf, welche an dem Eisen entlang laufen. Da der Goldgrund des Bildes später einmal erneuert worden ist, wie sich aus einem Vergleiche mit dem zwischen den Ästen der Bäume noch vorhandenen alten Goldgrunde ergibt, so läßt sich nicht mehr feststellen, ob ursprünglich nicht auch Strahlen von der Lanzenspitze ausgegangen sind.

Auch noch an anderen Stellen in den Schriften der hl. Gertrudis wird hervorgehoben, daß die Gnadenfülle, welche sie von Christus empfangen hatte, nicht für sie allein bestimmt war, sondern auch auf andere Menschen überströmen sollte. Während sie einst die hl. Kommunion für die Seelen im Fegfeuer aufopferte, erkannte sie, daß ihnen hieraus die größte Erleichterung zuteil wurde. Sie wunderte sich, daß Christus nur nach der Kommunion eine solche Wirkung durch sie hervorbringe, da er ja doch auch sonst mit ihrer Seele verkehre. »Der Herr erwiderte: Wenn ein König in seinem Palaste wohnt, so wird der Zutritt zu ihm nicht allen leicht gestattet; wenn er aber zur



FRITZ KUNZ MEINRAD UND NIKOLAUS VON DER FLUE

Vgl. Abb. S. 11

Königin, die in der Stadt weilt, hinabgeht, so genießen alle Bürger und Einwohner durch die der Königin erteilte Gunst um so leichter die Freigebigkeit seiner königlichen Großmut und erfreuen sich seiner Hilfe. Ebenso gewähre auch ich, wenn ich durch das lebenspendende Sakrament des Altars zu einem Gläubigen, der ohne Todsünde ist, mich hinabneige, allen Himmelsbewohnern samt den Menschen auf Erden und den Seelen im Fegfeuer Zuwachs an unschätzbaren Gütern.« (3. Buch, 17. Kap.)

Darum läßt der Maler die Heilige das versöhnende Blut Christi im Kelche auffangen, um es weiter auszuteilen; denn dadurch leert sie den Kelch bis zum Grunde. »Wenn nämlich eine liebende Seele sich ganz zu Gott dem Herrn hinkehrt mit dem aufrichtigen Willen, ihm jeglichen Schaden an seiner Ehre, wenn sie es vermöchte, zu vergüten, und so während des Gebetes, von den Flammen der Liebe brennend, ihm freundlich zuredet, dann versöhnt sie ihn so sehr, daß er zuweilen die ganze Welt verschont. Dies bedeutet der Ausspruch: Du hast bis auf den Grund des Kelches getrunken.« (3. Buch, 28. Kap.)

Aber wenn auch die Landschaft ganz gut auf die hl. Gertrud die Große hinweisen kann, und wenn auch die Attribute des Speeres und des Kelches sich aus ihren Schriften erklären lassen, bleibt es dann nicht dennoch sehr bedenklich, in einer mit fürstlicher Pracht gekleideten Person eine Ordensfrau erblicken zu wollen? Hören wir, was auch hierüber Gertrudis selber sagt. Bei dem Responsorium »der Herr hat mich bekleidet« erkannte sie, daß man den Heiland mit einem prächtigen Gewande bekleidet, wenn man für sein Reich tätig ist. Einem solchen Menschen »wird der Herr im ewigen Leben mit königlicher Freigebigkeit vergelten, indem er ihn in Gewänder der Freude kleidet und mit der Krone geistiger Herrlichkeit schmückt.« (3. Buch, 28. Kap.)

Daß hier ausdrücklich vom ewigen Leben die Rede ist, braucht uns nicht zu hindern, diese Stelle zur Erklärung des Bildes heranzuziehen. Den Mystikern ist die Wahrheit geläufig, daß das ewige Leben im Diesseits durch die gnadenvolle Verbindung der Seele mit Christus seinen Anfang nimmt. Die mittelalterlichen Maler pflegten aber das ewige Leben, den Himmel, von dem man nur weiß, daß seine Herrlichkeit alle Begriffe übersteigt, durch einen Goldgrund anzudeuten. Indem nun der Künstler unseres Bildes einer irdischen Landschaft einen goldenen Hintergrund gab, wollte er sagen, daß das Leben der hl. Gertrud auf



FRITZ KUNZ GEMÄLDE ÜBER DEM MARIENALTAR

St. Antoniuskirche in Zürich. — Text S. 6 u. 7

Erden der Anfang ihrer himmlischen Seligkeit war.

Eine Bestätigung hierfür findet sich an vielen Stellen des »Gesandten«, an denen ihr beseligender Verkehr mit Christus, also ihr irdisches Himmelreich, geschildert und sie zugleich eine Königin genannt wird, wodurch es begründet ist, daß der Maler sie in königlichen Prachtgewändern und mit einer Krone auf dem Haupte darstellt. Ein Engel stellte sie einst Gott dem Sohne vor mit den Worten: Segne, o Sohn des Königs, die Schwester. (3. Buch, 21. Kap.) Bei einer anderen Gelegenheit sprach der Heiland selber zu ihr: »Höre zuletzt von mir, daß du durch die Verbindung mit mir bist geadelt worden, und erkenne, daß ich, weil mir alle Gewalt gegeben ist im Himmel und auf Erden, dich nach meinem Wohlgefallen mit mir erhöhen kann; gleichwie es sich geziemt, diejenige, welche einem Könige ist verbunden worden, Königin zu



FRITZ KUNZ GEMÄLDE ÜBER DEM ANTONIUSALTAR

St. Antoniuskirche in Zürich. — Text S. 6 u. 7

nennen und demgemäß zu ehren.« (3. Buch, 7. Kap.)

Die Veranlassung zu dieser Ansprache des Heilandes vermittelt uns das tiefere Verständnis für die königliche Würde der hl. Gertrudis. Sie hatte nämlich in ihrer Demut sogar befürchtet, durch ihre Gegenwart bei der hl. Messe das Opfer zu entehren. Daraufhin gab ihr der Heiland zu, daß sie aus sich nichts sei, daß sie aber durch seine Liebe geheiligt und mit seiner Gottheit erfüllt worden sei, daß sie also einzig aus ihm habe, was sie gottgefällig machen könne. (3. Buch, 7. Kap.)

Das erhabene Wesen aller wahren Mystik besteht in der Anerkennung der eigenen Nichtigkeit und Unwürdigkeit, in einem völligen Sichentäußern seiner selbst und in dem seligen Genuß der erbarmungs- und gnadenvollen Herablassung des Heilandes zur Seele, welche stets der Lohn einer solch aufrichtigen Demut ist. Immer und immer wieder hielt sich Gertrudis des geistigen Umganges mit Christus und der Begnadigung durch

ihn für unwürdig. Die Demut ist ihre hervorragendste und lieblichste Tugend.

Doch gerade die geringe Meinung, welche sie von sich selbst hatte, machte sie dem Heilande besonders lieb und wert. Als sie nämlich einst wieder ihre Niedrigkeit und Unwürdigkeit überdachte, »erhob sich der Sohn Gottes und übergab ihr als Ersatz seinen hochheiligen Lebenswandel. Hierdurch schien sie mit glänzenden und sehr schmuckvollen Kleidern geziert zum vollen Alter Christi gewachsen zu sein«. (3. Buch, 21. Kap.)

Diese Stelle enthält eine Anspielung auf den Epheserbrief 4, 13 »bis wir gelangen .... zur vollkommenen Mannheit, zum Maße des vollen Alters Christi«. Der Künstler hat dementsprechend die hl. Gertrud nicht ganz jugendlich, sondern als eine Jungfrau im Mannesalter Christi gemalt.

Bei der schmuckvollen Kleidung, wovon hier wie auch an der oben angeführten Stelle (3. Buch, 48. Kap.) die Rede ist, mit der auch der Künstler sie angetan hat, bedeutet die blaue Farbe ihres Kleides, wie auf den Bildern der Mystik allgemein üblich, ihren Glauben, der weiße Mantel die Unschuld, das rote Futter, die mit der Unschuld verbundene Liebe und die Edelsteine, wie Gertrudis selber sagt, die ihr zugerechneten Tugenden und Verdienste Christi. (3. Buch, 21. Kap.)

Die prächtige Kleidung kommt ihr aber auch zu; denn durch ihren vertrauten Um-



AUS DER ANTONIUSKIRCHE IN ZÜRICH. ERBAUER DR. MOSER

Blick auf den linken Seitenaltar, Kanzel und Hochaltar



UNBEK. MEISTER V. ENDE DES 15. JAHRH. CHRISTUS UND DIE HL. GERTRUD, DIE GROSZE

Köln, Wallraf-Richartz-Museum. — Text S. 17 ff.

gang mit Christus ist sie, wie wir schon oben hörten, Königin geworden, wie auch aus der folgenden Stelle hervorgeht:

»Als sie ein andermal bei der Betrachtung ihrer Unwürdigkeit und Kleinmütigkeit sehr verzagte, wurde sie von der unverdienten Erbarmung des Herrn durch die Anteilnahme an dem allerheiligsten Umgange Jesu Christi so erhoben, daß es ihr selber schien, als schreite sie nach dem Maße ihres Verlangens vorwärts und stehe vor dem König der Könige in jener Weise, wie einst Esther vor dem Könige Ahasverus. Hierauf redete der Erlöser in huldvoller Herablassung sie an mit den Worten: Was wünschest du, Königin?« (3. Buch, 10. Kap.)

Diesen Vergleich zwischen Ahasverus und Esther einerseits und Christus und Gertrudis andererseits kommt mehrfach im »Gesandten« vor und ist auch vom Maler unseres Bildes aufgegriffen worden, wobei er sich wieder für die Einzelheiten der Darstellung auf die Schilderung der hl. Gertrudis selber stützen konnte.



FRITZ AUGUST BIMLER (KÖNIGSHÜTTE) MEIN ATELIERBLICK



FRITZ AUG. BIMLER (KÖNIGSHÜTTE, POLN. OBERSCHL.) SONNENAUFGANG IM HOCHGEBIRGE

Einst beklagte sie nämlich ihre menschliche Schwachheit, die sie hinderte, das Offizium so andächtig und vollkommen zu singen, wie sie es gerne getan hätte. Da stellte ihr der Herr mit eigenen Händen sein göttliches Herz vor mit den Worten: »Siehe, ich zeige den Augen deines Geistes mein süßestes Herz, das Werkzeug der anbetungswürdigen Dreieinigkeit, dem du alles, was du aus dir weniger vollkommen vermagst, zur Ergänzung vertrauensvoll empfehlen sollst; so wird dann alles vor meinen Augen höchst vollkommen erscheinen.« (3. Buch, 22. Kap.)

Dadurch ist vollständig die Art, wie der Maler den Heiland dargestellt hat, erklärt. Er steht vor Gertrudis im Purpurgewande seiner Liebe und zeigt ihr seine fünf Wunden. Dabei hält er die rechte Hand unter seine Seitenwunde, nicht nur um diese besonders zu zeigen, sondern gleichsam als wollte er sein Herz herausnehmen und es Gertrud reichen.



FRITZ AUGUST BIMLER (KÖNIGSHÜTTE) VORFRÜHLING

Die Verdienste Christi sind der königliche Schmuck der hl. Gertrud. Er hat ihn ihr angelegt und sie aufgefordert, »hiermit würdevoll einherzuschreiten und nicht wie eine Törin, die aus Ungeschicklichkeit und Mangel an Übung so nicht einherzugehen versteht und deshalb sich eher Verachtung zuzieht, als wegen ihrer Scheu Ehre erwirbt. Hieraus erkannte sie, daß jene wie Törichte mit dem Schmucke des Herrn einhergehen, die im Hinblicke auf ihre Unvollkommenheit den Sohn Gottes bitten, daß er ihre Mängel ergänze, aber nach dem Empfange dieser Wohltat dennoch so zaghaft bleiben wie zuvor, weil sie nicht das volle Vertrauen auf die überreiche Ergänzung seitens des Herrn haben.« (3. Buch, 17. Kap.)

Aus dieser Stelle läßt sich der Ausdruck erklären, den der Maler in die Züge der hl. Gertrud gelegt hat. Es vereinigt sich darin eine tiefe Demut mit großer Zuversicht, welche mit Vertrauen dem Heilande ins Antlitz schauen darf. Die gleiche Gesinnung spricht sich in Gertruds Haltung aus. Sie ist vor dem Herrn in die Knie gesunken, aber sie hat den einen Fuß schon wieder erhoben, um sich ihm vertrauensvoll zu nahen.

Dieses Gefühl der Demut, verbunden mit dem Bewußtsein der Würde, welche ihr die huldvolle Herablassung Christi zu ihr verlieh, kehren in den Schriften der hl. Gertrud immer wieder. Im zweiundzwanzigsten Kapitel des zweiten Buches des »Gesandten«, das sie selbst geschrieben hat, bittet sie den Heiland, er möge geben, daß sie fürder ein würdiges Opfer des Lobes im Geiste der Demut ihm darbringe, besonders dafür, daß er in ihrem Herzen sich eine so liebliche Wohnung bereitet habe; denn er habe ihr mehr gegeben, als Ahasverus bei seinem

Gastmahle geboten habe. Dieses sei geringer gewesen als jene Wonne, welche er sich selbst in ihrem Innern bereitet habe und wodurch er es gestatte, daß sie, die Unwürdigste, mit ihm verkehre wie eine Königin mit dem Könige.

Durch diese Worte der Heiligen ist es begründet, daß der Maler sie als Königin darstellt, und zwar als eine solche, die wie Esther vor Ahasverus in Ehrfurcht zusammenbricht, aber auf sein Wort hin sich wieder mutvoll erhebt.

Es ist also immer wieder derselbe charakteristische Zug im Seelenleben der Heiligen, welcher den Maler veranlaßte, sie als Königin darzustellen. Sie ist in ihren eigenen Augen ein unwürdiges Geschöpf, voll Mängel und Sünden, aber gerade diese ihre Demut bewegt den Heiland dazu, sie durch ein Übermaß von Gnaden zu sich emporzuheben und mit ihrer Seele in einen mystischen Verkehr zu treten. In dieser erhabenen Mystik beruht aber gerade die Bedeutung der hl. Gertrudis der Großen. Hätte der Künstler sie in ihrem Ordenskleide gemalt, so hätte er uns nur ihre äußere Erscheinung vorgeführt und uns höchstens aus ihren Zügen und ihrer Haltung auf ihre Seele schließen lassen. Das Bild hätte dann aber ebensogut eine andere fromme Ordensfrau darstellen können. Indem er aber diese königliche Gestalt malte, hat er ausschließlich die Große hl. Gertrudis, und zwar ihre Seele, ihr mystisches Innenleben wiedergegeben, freilich nur denjenigen verständlich, die ihre Schriften kennen; für solche wird auch wohl in der Zeit der Mystik dieses Bild bestimmt gewesen sein.

Die Beischrift caritas kann nach unserer ganzen Erörterung nicht auf die vor Christus kniende weibliche Person, sondern nur, wie wir schon anfangs andeuteten, auf deren seelische Beziehung zu Christus bezogen werden. Vielleicht wollte der Künstler unter dem Beispiele der hl. Gertrudis das Verhältnis einer jeden gottliebenden Seele zum Erlöser zum Ausdruck bringen, was allerdings ganz in den Geist und die Gepflogenheiten der Mystik passen würde.

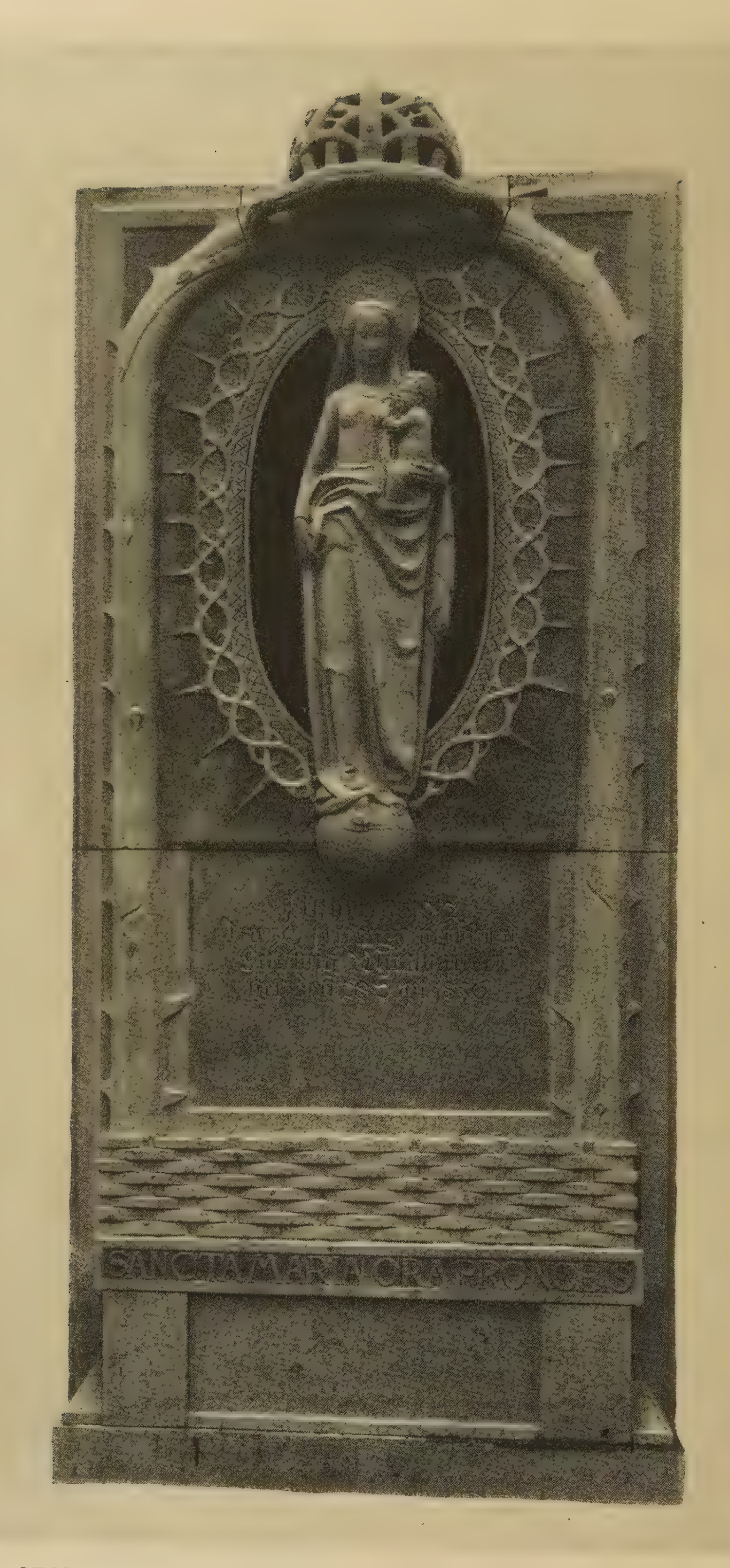
Prof. A. Müller, Köln



FRITZ AUG. BIMLER (KÖNIGSHÜTTE) CHRISTUS IM GRAB

Ausschnitt





JUL. SEIDLER GRABDENKMAL LUDWIG MÜHLBAUER, PASSAU

Text S. 28



JULIUS SEIDLER — GEDENKTAFEL ZU GABRIEL VON SEIDLS 60. GEBURTSTAG

Tölz. — Text S. 23

JULIUS SEIDLER

(Zu den Abb. dieses Heftes)

Julius Seidlers, des Münchner Bildhauers, Lebenswerk macht auf den, der es in seiner Gesamtheit überblickt, trotz der Fülle mannigfaltigster Ausformungen, trotz des Reichtums der Aufgaben, die dem Künstler gestellt waren und der Vielzahl der Gestaltungen, die er dafür fand, einen absolut geschlossenen Eindruck. Seidler schreibt nicht nur eine sehr markante Handschrift, sondern seine Persönlichkeit manifestiert sich in einem ihr gemäßen Stil: wie der Mensch, so sein Werk. Und doch ist es kein Leichtes, mit ein paar Worten oder Sätzen die stilistische Eigenart Seidlers zu umschreiben. Die knorrige Eigenwilligkeit, das aufrechte, oft auch herbe Manntum des Künstlers ist in ihnen, aber es tritt auch etwas fast Weiches, Melancholisches hinzu, und zuweilen löst den bei Seidler gern vorschlagenden Humor ein Moment feierlicher Stille, der Zug ins Monumentale ab.

Die Wurzeln dieser Kunst sind aufs festeste im süddeutschen, besonders im alemannischen Wesen verankert. Später traten Münchner Einflüsse hinzu, aber beides, das Schollegewächs der Heimat und das Erfühlte und Erlebte in der zweiten, in der künstlerischen Vaterstadt, war nichts Oberflächliches, nichts Angeflogenes, sondern wuchs tief in ihn hinein, körperte sich ihm ein, wurde ganz sein Eigen. Daher diese schöne, selbstverständliche Geschlossenheit und dieser persönliche Ausdruck, dessen keine Arbeit aus Seidlers Hand ermangelt.

Julius Seidler ist ein Konstanzer von Geburt. In der wunderschönen Stadt am Bodensee, deren Münster ihn begeisterte und ihm heute noch als der Quell seines künstlerischen Wesens erscheint, erblickte er am 24. Februar 1867 das Licht. Die tüchtige handwerkliche Ausbildung, die er von 1881 bis 1886 bei dem Konstanzer Meister Hans Baur erfuhr, vermittelte ihm die ausgezeichnete Materialkenntnis und vor allem den Respekt vor dem rein manuellen Können, die seinem späteren Wirken außerordentlich zugute kam. Aber eines Tages war es doch soweit, daß der nunmehr neunzehnjährige Julius Seidler bei Baur, den er stets in Ehren hielt, nichts mehr lernen konnte, und daß er sich entscheiden mußte, ob er fortan im Handwerklichen und Gewerblichen oder im Künstlerischen weiterarbeiten, ob er sein Leben und Schaffen im tüchtigen, aber kleinen Bezirk der Aufgaben, die der künstlerischen Lösung nicht bedürfen, oder im luf-



JULIUS SEIDLER HL. GEORG
Denkmal für Gabriel v. Seidl, Pullach. — Text S. 23

tigen, stolzen Bereich künstlerischen Gestaltens ansiedeln wolle. Der Genius sprach. Seidler strebte nach Höherem und setzte es durch, die Akademie beziehen zu können. Zuerst war Karlsruhe seine Station, wo, neben den Lehrern in den Elementarfächern der Kunst, die Professoren Heer und Volz seine Lehrmeister waren; dann ging er nach München, wo er im Jahre 1891 bei Ruemann seine Studien beschloß. Vierundzwanzigjährig trat er in Professor Pruskas Werkstätte ein. Pruska war damals, im Zeitalter der neuen Münchner Kirchenbauten, mit Arbeiten überhäuft, und es hieß fest schaffen, unermüdlich zugreifen, ohne Bedenken an jede Aufgabe herantreten. Die Vielheit der Aufgaben entwickelte Seidlers Fähigkeiten, sie gab ihm die leichte Hand, die von einer unerschöpflichen Phantasie, von der Beherrschung der reichsten Formensprache geleitet wurde. Pruska selbst gab gute Anleitung und aufschlußreiche Weisungen an seine Mitarbeiter, und Seidler erkennt dankbar an, daß ihn Pruska den Weg auf der Entwicklungsbahn, die mit der Bezauberung durch das Chorgestühl im Konstanzer Münster begonnen hatte, weiterführte.

Etwa ein Jahrzehnt später stellte sich Seidler auf eigene Füße. Er tat selbst ein Atelier auf im Vertrauen auf sein Können und auf das gütige Geschick, das ihn bisher begleitet hatte. Die Aufträge stellten sich bald ein und die Aufgaben wuchsen, so daß Seidler bald tüchtige junge Leute als seine Mitarbeiter aufnehmen und ihnen ein Führer und Lehrer werden konnte. Es gibt heute schon etwas wie einen Seidler-Stil, eine Seidler-Richtung in der Münchner Plastik, und es tut sich darin die Tatsache kund, daß das, was Seidler will und für sich als das Richtige erkannte, über die Persönlichkeit hinauswächst und hinausstrebt, daß es gesund und lebenskräftig ist, daß es dem Empfinden weiter Kreise entgegenkommt, ohne in Hinblick auf den Geschmack Konzessionen zu machen, und daß somit Seidlers Kunst bereits ein Faktor geworden ist, der das künstlerische Gesamtbild Münchens mitbestimmt. Indessen beschränkte sich Seidlers Tätigkeit ebensowenig auf München wie auf sein Spezialgebiet, die Architekturplastik. Eines seiner Hauptwerke besitzt Bremen: es ist der plastische Schmuck des neuen Rathauses, das Gabriel von Seidl erbaute, wundervoll sich der Architektur einfügender Dekor, diskret zurückhaltend, die Architektur gleichsam nur begleitend, aber doch mit Sicherheit und in Schönheit einhertretend, ein echtes, charakteristisches Werk des Meisters (Abb. S. 34 und S. 35). Die Arbeitsgemeinschaft mit den Brü-

dern von Seidl zeitigte noch manches andere schöne Werk. Sie gründete nicht nur auf persönlicher Freundschaft und innerer Zugehörigkeit zu den künstlerischen Idealen des Seidl-Kreises, sondern auch auf einem verwandten Formempfinden und Formwillen. Beiden Freunden hat Seidler Denkmäler gesetzt: in Tölz erinnert ein heiteres Relief an Gabriel Seidls 60. Geburtstag, und droben im Isartal bei Pullach feiert ihn eine Drachentöter-Säule mit dem hl. Georg als den getreuen, allezeit kampfbereiten Hüter des Tals (Abb. S. 21 und S. 22). In Murnau aber gemahnt ein am Rathaus eingemauertes Porträtrelief des heimgegangenen Emanuel von Seidl, dem Seidler auch im Münchner Waldfriedhof ein monumentales, feierlich ernstes Grabmal türmte (Abb. S. 40).

Außer München und Bremen und den vielen Orten in Münchens Umgebung besitzen u. a. Nürnberg, Duisburg, Wiesbaden, Pforzheim, Konstanz, Passau, Stein bei Straubing, Baden-Baden, Düsseldorf, Köln, Düren, Neubeuren, Berchtesgaden und Schloß Wolfsbrunn im Erzgebirg hervorragende Arbeiten Seidlers, eines seiner neuesten Werke schwimmt sogar auf dem Ozean: es ist die Musikgalerie des Dampfers Ballin der Hamburg-Amerika-Linie (Abb. S. 37). Hier trat Seidler, nach mancher vorausgegangenen Probe, als Holzplastiker mit außerordentlichem Erfolg und feinster Erkenntnis der Fähigkeiten, die dem Material innewohnen, hervor, wie er auch Werke für den Bronze- und Eisenguß und für Terrakotta-Ausführungen geschaffen hat. Freilich bleibt für ihn Stein stets das bevorzugte Material.

Sowenig man Seidler einen Spezialisten nennen kann, ebenso sicher ist es, daß eine Kunstgattung, eine Ausdrucksform seines engeren Kunstgebietes, von ihm zu einer Münchner Spezialität ausgebildet wurde: das plastische Hauszeichen. Den schönen, lieben Brauch unserer Altvordern, die



JULIUS SEIDLER, HL. CHRISTOPH AM ANGERKLOSTER IN MÜNCHEN. — *Text S. 25*



JULIUS SEIDLER — GRABDENKMAL SCHNELL

Waldfriedhof in München. — *Text S. 28*

ihr Haus nicht einfach mit einer seelenlosen Nummer versahen, sondern unter den Schutz eines heiligen Patrons stellten, wohl auch nach ihrem Gewerbe benannten oder es mit irgendeinem Tiernamen belegten (in Zürich gibt es das Haus zur Muse, in Bamberg das Haus zum Elefanten, in Würzburg das Haus zum Falken), nimmt Seidler mit seinen Hauszeichen wieder auf, und er hat dafür Verständnis gefunden und Erfolg damit gehabt. So ziert das Priesterhaus am Dom zu Unsrer lieben Frau in München eine innig empfundene Gottesmutter, die er auch im Strahlenkranz in den Giebel des Schulhauses

der Englischen Fräulein am Anger setzte; doch gab er diesem Gebäude auch einen kraftvollen männlichen Schutzheiligen, indem er eine Hausecke mit der Monumentalgestalt des heiligen Christof zierte (Abb. S. 23). Andererseits dienen die Medizin-Heiligen Cosmas und Damian der Poliklinik in München als Beschützer, charakterisiert die Gestalt einer Schnitterin (Abb. S. 33) — vielleicht schwebte dem Künstler die hl. Notburga vor — das Gebäude der Zentral-Darlehenskassa, und ist das Haus des Goldschmieds Fritz von Miller unter den Schutz des hl. Eligius gestellt (Abb. S. 28). Kartuschen und Wappen findet man an verschiedenen Banken und Geschäftshäusern. Am Hause zum „Schönen Turm", dessen vorbildlichen Erker- und Giebelschmuck man Seidler verdankt, erschaut man das Modell des Turmes (Abb. S. 32), am „Rappeneck" sieht man natürlich einen temperamentvollen Cavallo, am Weinhaus Kurz eine mächtige Traube, an einem Kleidermagazin in Nürnberg ein Schneiderlein (Abb. Beiblatt S. 12) mit einer Riesenschere, an einem Pforzheimer Metzgerhaus ein leckeres Schweinchen und einen als Metzger bewehrten Putto.

Als nach 1914 das große Sterben begann, die Zeit immer ernster und düsterer wurde und bei einer empfindsamen Künstlerseele die Gedanken sich aus der Zeitlichkeit ins Jenseits flüchteten, da hub Seidlers umfangreiche Tätigkeit auf dem Gebiete der Grabmalkunst an. Er betrat das Feld nicht als Neuling. Aber erst jetzt tastete er sich zu größeren Aufgaben vor und gab ihnen echte künstlerische Erfüllung, auch wenn es nicht um prunkvolle Ausformungen, sondern um schlichteste Gestaltung ging. Hier galt es für ihn eine große Leistung von erzieherischer Bedeutung. Denn die Grabmalkunst lag und liegt noch im Argen. Es ist für unsere Zeit ein trauriges Zeichen, daß sie gerade auf diesem Gebiet, wo fromme Andacht und zarte Pietät am lautesten sprechen müßten, vor der Vergangenheit schamrot werden muß. Gibt es z. B. etwas Seelenloseres als den „Zentralfriedhof" einer großen Stadt? Kann man inmitten der hier aufgestapelten Produkte einer rein industriellen Grabstein-Erzeugung mit Andacht eines teueren Toten gedenken, kann man hier die Gedanken himmelwärts wenden? Der Magazinarbeit mit teuerem Material setzt Seidler das liebvolle Durchgestalten, die Einfühlung in die Wesensart dessen, dem das Mal gilt,

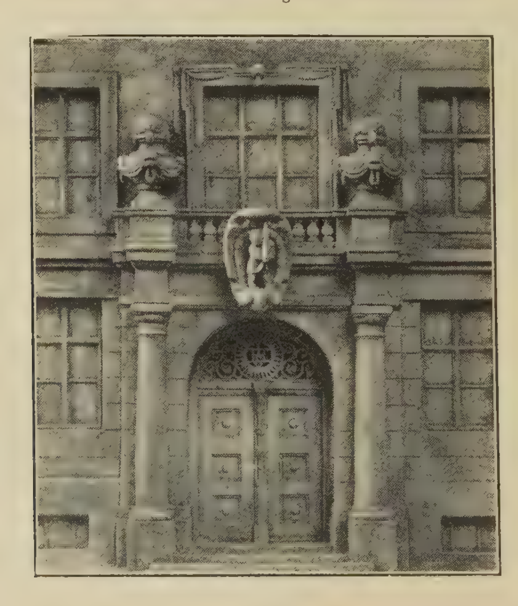


J. SEIDLER, MITTELSTÜCK D KRIEGERDENKMALS IN D. MARIAHILFKIRCHE, MÜNCHEN-AU. — *Text S. 29*



JULIUS SEIDLER KARTUSCHE

Unten Portalmodell des Angerklosters in München





JULIUS SEIDLER GRABDENKMAL LEISS IN PULLACH



JULIUS SEIDLER HL. ELIGIUS

Am Fritz-v.-Miller-Haus, München. — Text S. 25

Bei einer so tief religiösen Natur wie der seinigen bedeutet dies im besten Sinne christliche Kunst. Hier läutert sich sein Humor zu der wahrhaft in Gott heiteren Gläubigkeit, die an Gräbern nicht verzweifelt, aber auch andere nicht verzweifeln macht und verzweifeln läßt, sondern sie durch die Mittlerschaft der Kunst, durch deren beredte Sprache an Zeichen und Mahnung wieder aufrichtet und ihren Sinn aus den irdischen Gebreiten in eine bessere Heimat führt. Einige der Kriegergrabmäler Seidlers könnten einen an die Art Loy Herings, des großen Meisters der deutschen Hochrenaissance, gemahnen, insofern nämlich ein erzählender, auf anmutige Schildereien ausgehender, die Tragik in sanfte Elegien verwandelnder Ton angeschlagen wurde. Die Vorliebe Seidlers für das Relief kommt ihm dabei zustatten. Der Reliefplastiker nimmt gewissermaßen eine Stellung zwischen dem Bildhauer und dem Maler ein; er darf, ohne ästhetischen Gesetzen Zwang anzutun, auch erzählen, Begebenheiten schildern, während der Freiplastiker allein auf die Wiedergabe der Erscheinung, des Seins der Gestalten angewiesen ist. Wie früher schon bei dem Gabriel-Seidl-Relief in Tölz und bei dem Grabmal Descoudres in Emmering bei Bruck (Abb. S. 31), hat Seidler diese Note auch angeschlagen bei der Kriegergedächtnistafel in Reichersbeuern, wo unter dem Schutze der von einem ländlichen Paar angebeteten Muttergottes in der Mandorla die ganze schöne, bewegte, ländlich reiche Heimat der Gefallenen erscheint: es ist ein rührender, poetischer Gedanke, der wohl bei manch anderem Kriegerdenkmal auch anzuschlagen versucht wurde, aber nirgends diese harmonische Ausformung erfuhr (Abb S. 29). Eine verwandte Arbeit ist die Grabplatte Schnell im Waldfriedhof in München (Abb. S. 24). Die reliefartigen Lösungen der Grabmäler Mühlbauer in Passau und Leiß in Pullach über dem Isartal (eine hl. Barbara in einem an Einzelerscheinungen reichen üppigen

den Sinn für gute, anständige Wirkung, die glückliche Verbindung mit der umgebenden Natur und die seelische und religiöse Vertiefung gegenüber. Er ging darin erfreulicherweise soweit, daß er sich nicht allein als praktischer Grabmalplastiker betätigte, sondern auch mit einem sachlich gehaltenen Vorlagen-Werk neidlos und uneigennützig die schönsten Anregungen vermittelte.

Neben einer Auswahl aus den schönen Hauszeichen Seidlers, unter denen auch seine neuesten Schöpfungen für den Mühlen-Silo in Dachau und für Schloß Holzen bei Donauwörth erscheinen (Abb S. 38 und 39), tritt Seidler hier in erster Linie als Grabmalplastiker und als Schöpfer von Gedächtnismälern für die Kriegsgefallenen auf.



JULIUS SEIDLER KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL IN DER KIRCHE ZU REICHERSBEUREN

Text S. 28

Rankenwerk (Abb. 1, Kunstbeilage u. S. 27) gehören gleichfalls in diese Reihe.

Dagegen ist der Meister, der hier allzumal in der Formensprache der hohen und späteren Renaissance und des Barocks, beides natürlich ganz ins Seidlerische übersetzt, sich ausdrückt, gotisch herb und streng bei seinem riesenhaften Kriegerdenkmal in der Mariahilfkirche in der Au bei München (Abb. S. 25): diesem Gotteshaus, dessen stolzer Turm seit vielen Jahren alltäglich zum Fenster von Seidlers Wohnung hereingrüßt und mit dem ihn selbst herzliche persönliche Beziehungen verbinden, hat er ein Werk geschaffen, das seinen Namen für immer mit dem der Kirche verknüpfen wird. Eine ähn-



JULIUS SEIDLER HL. HEINRICH
Am Heiliggeistspital in München



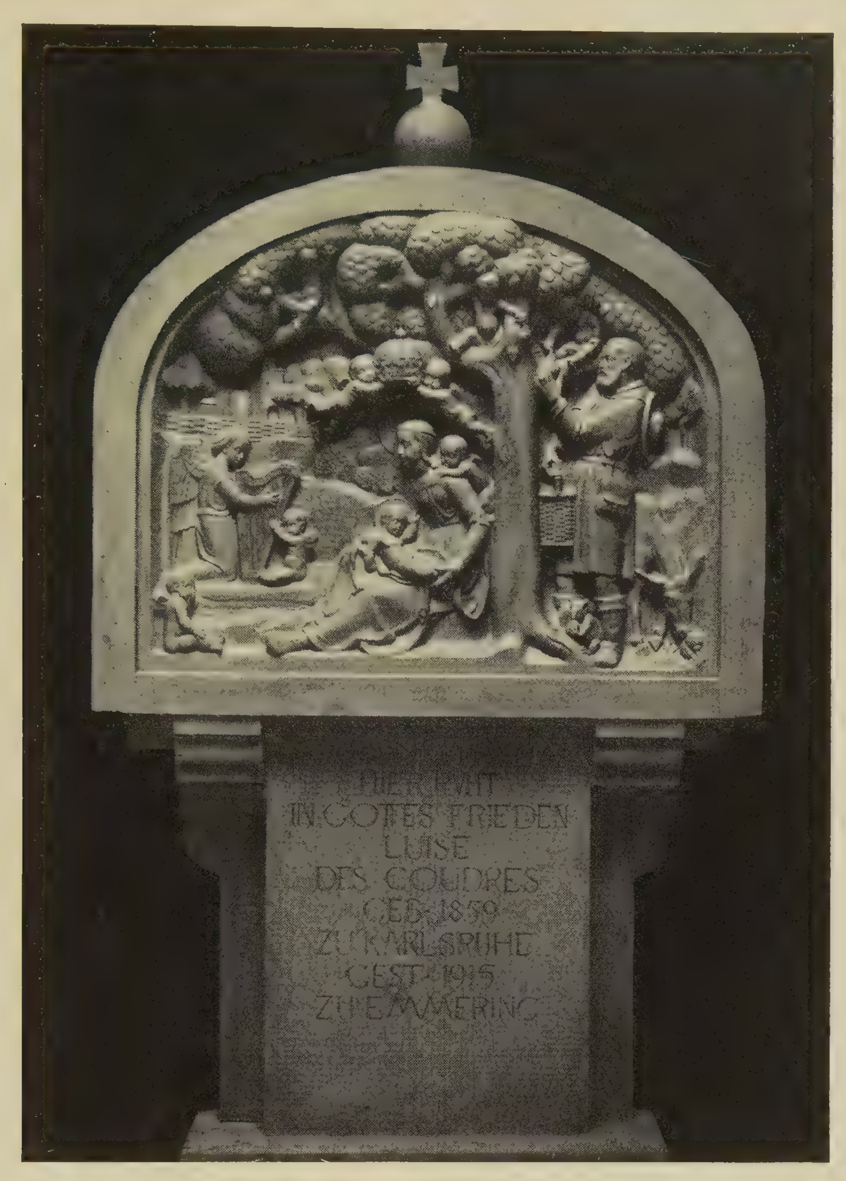
JULIUS SEIDLER ARCHITEKT
Am Stadtbauamt in München

lich feierliche Tonart ist bei dem Gedächtnismal für die Familie von Neuschotz in Harlaching bei München angeschlagen. Emanuel von Seidl, der die architektonischen Grundlinien des Werkes legte, war über dessen Vollendung weggestorben, und Seidler, der von vornherein bestimmt war, den plastischen Schmuck zu gestalten, vollendete das Werk, eine große, offene Rundhalle, die mannigfaltigen bildnerischen Schmuck trägt, darunter, karyatidenhaft anmutend, in vier Gestalten die Lebensalter, in kraftvoller origineller Weise (Abb. S. 36). Voll Stimmung ruht das Bauwerk im Baumgrün, es lädt zu Sammlung und Andacht. Über den Alltag schweifen die Gedanken in erhabenere Bezirke. Und dies gelingt Seidler fast bei jedem seiner Werke. Über das ästhetische Moment hinaus hat er in seiner Kunst ethische, metaphysische, religiöse Werte zu geben. Wenn man aber dies von einem Künstler mit gutem Gewissen rühmen darf, so kann man wohl rechtens behaupten, seine Kunst sei nicht nur um ihrer selbst willen da, sei kein unfruchtbares „l' art pour l'art", sondern sei berufen und in der Lage, die idealsten Aufgaben zu lösen.

Dr. G. J. Wolf

Hinter jeder großen Kunstleistung steht eine Unmenge bewußter oder unbewußter Arbeit. Die Athene, welche gepanzert und behelmt dem Haupte des Zeus entsprang, hatte eben auch eine Vorgeschichte.

M. Herbert



JULIUS SEIDLER GRABDENKMAL DES COUDRES

Emmering bei Bruck. — Text S. 28

ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING

Am Schlusse jener Selbstbiographie, die Führich 1844 in der von P. A. Klar in Prag herausgegebenen Zeitschrift »Libussa« erscheinen ließ, erläutert der Meister seine Auffassung vom Wesen der wahren Kunst. Er sagt dabei:

»Abgesehen von aller positiven Wahrheit in Sachen des Glaubens, bleibt auch das eine Wahrheit, was auf jeder Seite einer echten Kunstgeschichte steht, was alle vorhandenen Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker bezeugen: daß die wahre Heimat der Kunst am Altare ist, und daß alles, was von der Kunst in das gewöhnliche Leben niedergeht, seinem Ursprunge nach dort wurzelt, eine Strahlenbrechung von dort her und als solche allein lebendig ist. Solche Wahrheiten lassen sich wohl auf einige Zeit vergessen oder niederreden, müssen aber, eben weil sie Wahrheiten sind, wie die Quelle, die auf der einen Seite verstopft, auf einer anderen hervorbricht, immer wieder zum Vorschein kommen. Soll Kunst unter uns leben, so müssen wir uns



JULIUS SEIDLER HAUSZEICHEN ZUM SCHÖNEN TURM IN MÜNCHEN

Text S. 25

die wahre Ansicht von ihr nicht trüben und verkümmern. Die heilige oder religiöse Kunst ist der Gipfelpunkt, der sonnenhafte Kern aller Kunst, sie steht in des höchsten Herrn Pflicht und Dienst, sie ist die Herrin im Hause der Kunst.« Diese Auffassung hat Führich zeitlebens gehabt, in Schrift und Rede sie immer wieder vertreten mit jener heiligen Begeisterung, die bei seinem starken Empfinden ihre Ausdrucksart oft zur Heftigkeit steigerte.

Führich ist durch natürliche Veranlagung und durch die Eigenart seines künstlerischen Werdeganges ein fertiger Mensch und Künstler gewesen in einem Alter, in dem andere noch mit den Unklarheiten und Widerständen ihrer Jugend zu ringen haben. Schon in seiner Jünglingszeit war sein Denken und sein Schaffen von Zweifeln frei, immer klarer fing das Ziel seines Lebens an, ihm vor Augen zu stehen. Was ihm in dieser Beziehung noch zu erkennen übrig blieb, das gab ihm Italien, richtiger gesagt Rom, wo der junge Künstler (Führich ist 1800 geboren) von 1827—1829 sich aufhielt, anerkannt und geliebt von den größten damals dort weilenden Meistern, wie Overbeck, Koch, Thorwaldsen, geehrt von den tiefsten Kennern und Freunden der Kunst, unter ihnen König Ludwig I. von Bayern, der Führich gern nach München gezogen hätte. In Rom wurde Führichs Wunsch, der christlichen Kunst ausschließlich zu dienen, endgültig zum festen Entschlusse.

Wenn die gesamte Korrespondenz Joseph von Führichs einmal veröffentlicht sein wird (die Herausgabe wird von mir vorbereitet, und das Werk steht vor dem Erscheinen), so werden auch jene wichtigen, bisher unveröffentlichten Briefe bekannt werden, die Führich an seinen Freund Franz Haas von Oertingen (gestorben 1861 als Oberauditor in Wien) geschrieben hat. Mit Haas hatte Führich in Prag, ehe jener nach Wien übersiedelte, jahrelang in engstem Verkehr gestanden. Manche wertvolle Anregung und Förderung verdankte er dem Freunde, und dieser ist es gewesen, der ihm die Unterstützung Metternichs für die italienische Reise zu vermitteln wußte.

An Haas schrieb Führich am 18. Oktober 1829: »Was ich in diesen Zeiten (in Rom) gesehen, erlebt und erfahren habe, bezieht sich mittel- oder unmittelbar immer auf die Kunst, und diese bezieht sich mir jetzt und ruht einzig und allein nur auf den Glauben ihrer einzigen ersten und letzten Basis, und

somit hast Du daß Resultat von beinahe drey in dem wunderbaren Italien durchlebten Jahren, zu welchem ich im Sitz der Kirche unter den Trümmern aller Zeiten durch Mit- und Vorwelt an das einzig Wahre bleibende verwiesen, gekommen bin, und wohin nicht nur die Kunst, sondern auch alle anderen menschlichen Bestrebungen wieder kommen müssen, wenn bey dem Wechsel aller irdischen Dinge der Mensch nicht jenes Trostes entbehren soll, der ihnen in diesem Wechsel allein die Bahn finden läßt, welche nach den keiner Veränderung unterworfenen Güttern, und [von] der schwankenden Arche auf den festen Boden des heiligen Landes führt.«

Am 17. Februar 1830 schreibt Führich von Prag aus an Haas über seinen Zyklus »Die Legende der hl. Genovefa« (das Werk, für das H. sich besonders interessierte, war in 14 Zeichnungen schon 1824 vollendet und wurde 1830 in starker Umarbeitung durch Führich für den Prager Buchhändler Mitterbacher radiert): »mit ihr [der Genovefa] werde ich wohl auf lange Zeit und falls mir Gott Gelegenheit geben wollte, vielleicht auf immer Abschied von der sogenannten Romantik nehmen, und mich mit aller Kraft des Gemüthes und Geistes an eine christlich kirchlige Kunst anschlüßen, deren eigentliche Bedeutung mir durch das Studium der alten christligen Maler Italiens, und durch den Umgang mit dem erhabenen Overbeck u. a. als einzig nothwendig klar geworden in sofern Kunst überhaupt nothwendig und ihre Ausübung überhaupt der Menschheit rührend und erhebend seyn kann und soll.«

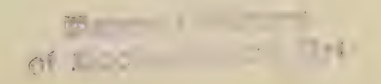
Man darf trotz dieser Worte dem Einflusse des römischen Künstlerkreises keine allzu hohe Wichtigkeit beimessen. Er wirkte nur befestigend, klärend auf Führichs Auffassung, zu denen die Grundlagen längst vorhanden waren. Von diesen Ideen dort mit erhöhter Begeisterung erfüllt, unternahm es Führich wohl schon im ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes (1827), sich mit Hilfe einer schriftlichen Ausarbeitung Rechenschaft über diese Ideen zu geben. Die bisher unbekannt gebliebene Arbeit mußte sich aber auf die, freilich ausführlich gehaltene Einleitung beschränken, die wir im folgenden aus den Papieren des Führichschen Nachlasses zum ersten Male zum Abdrucke bringen. Das Manuskript ist von Führichs eigener Hand geschrieben, nicht Entwurf, sondern saubere, von den bei Führich sonst sehr häufigen, orthographischen Fehlern möglichst freie Abschrift. Die Arbeit erfüllt zwei dünne Hefte von insgesamt 16 Quartseiten. Das



JULIUS SEIDLER SCHNITTERIN

An der Zentraldarlehenskasse in München

Text S. 25





JULIUS SEIDLER HILFSMODELL FÜR DIE FASSADE DES RATHAUSES IN BREMEN

Vgl. S. 35. — Text S. 22

Papier ist nach Ausweis des Wasserzeichens deutscher Herkunft. Das an der Spitze des Manuskriptes befindliche Datum, 17. Januar 1828, meldet den Zeitpunkt, an dem die Abschrift begann. Da Führich damals bereits ein Jahr in Rom war, so ist anzunehmen, daß daselbst auch der Entwurf entstanden ist. Der Plan für diese Schrift reicht aber höchst wahrscheinlich in die Zeit der Prager Jugendjahre und des persönlichen Verkehrs mit Haas zurück. In den Briefen Führichs, wie in seinen sonstigen Schriften ist von der Arbeit nicht die Rede. Daß sie unvollendet blieb, mag darin seinen Grund haben, daß Führich in Rom durch seine Malereien in der Villa Massimi, sowie durch vielerlei andere künstlerische Arbeit allzusehr in Anspruch genommen und deshalb genötigt war, die weitere Beschäftigung mit dieser Schrift auf gelegenere Zeit zu vertagen. Daß er sie nicht etwa als abgeschlossen betrachtete, ergibt sich aus der Überschrift »Einleitung«, sowie aus dem letzten Satze. Müssen wir somit auf den wesentlichsten







JULIUS SEIDLER, GOLIATHFENSTER AM RATHAUS ZU BREMEN

Vgl. Abb. S. 34. — Text S. 22



JULIUS SEIDLER DETAIL VON DER GEDÄCHTNISSTÄTTE NEUSCHOTZ IN MÜNCHEN-HARLACHING

Vgl. das Einschaltblatt nebenan. — Text S. 30

Teil der Arbeit verzichten, so erhalten wir doch durch diese »Einleitung« immerhin eine klare Vorstellung von dem beabsichtigten Gedankengange des Ganzen, der hier Punkt für Punkt in großen, klaren Zügen skizziert ist.

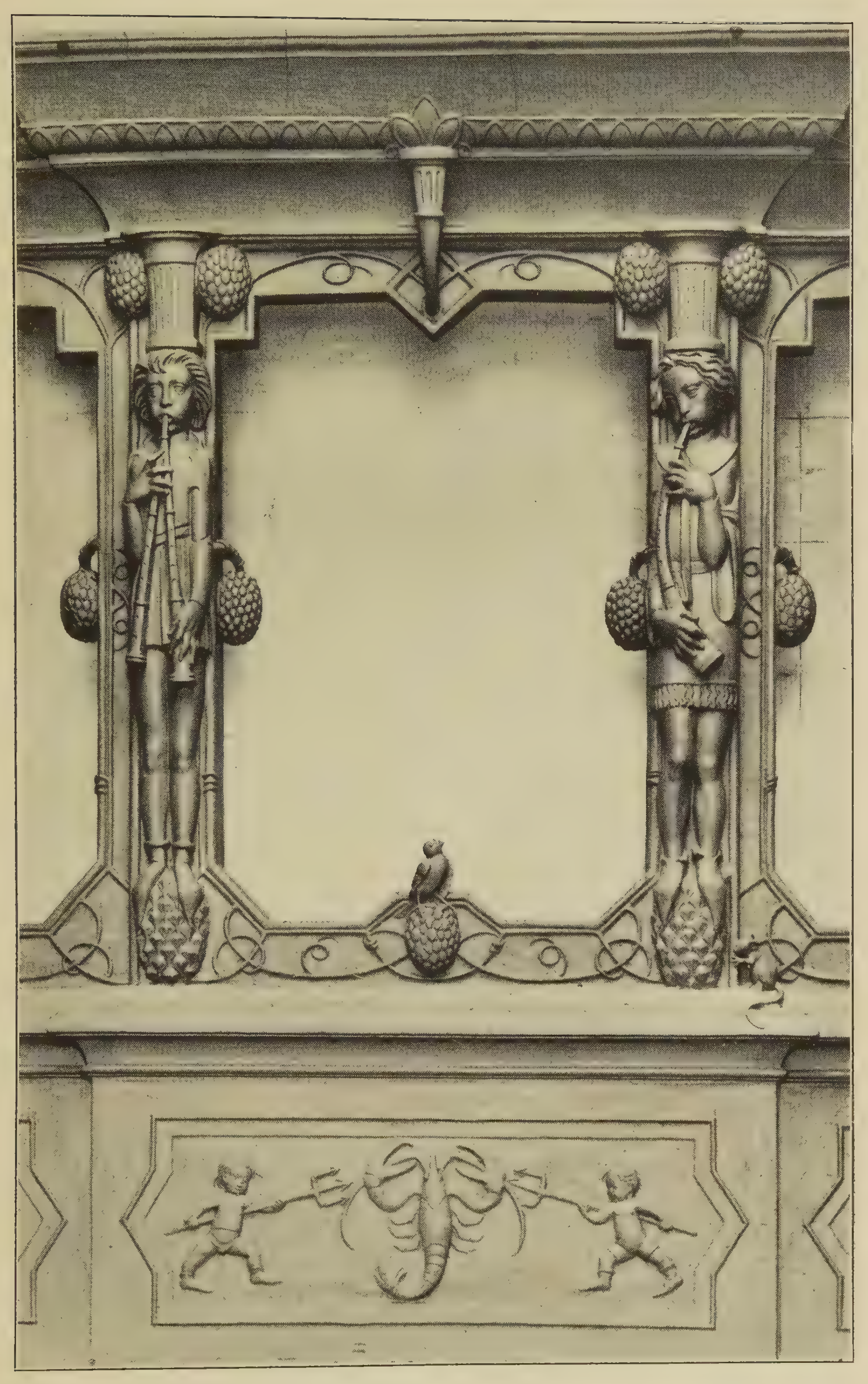
Das zweite Manuskript befindet sich auf drei unzusammenhängenden, jedoch gleichartigen Bögen groben, weißgrauen Konzeptpapiers, ohne Wasserzeichen, in großem Kanzleiformat. Die Bögen sind mit Nr. 1 bis Nr. 3 bezeichnet. Die Handschrift Führichs deutet etwa auf die 40er Jahre, die Arbeit wäre also in Wien entstanden. Auch hier handelt es sich nicht um einen ersten Entwurf, anderseits aber auch (man beachte die Sorglosigkeit bezüglich des Rechtschreibens und Zeichensetzens) nicht um eine Reinschrift, vielmehr, wie die Art der mehrerlei Einschiebungen, Streichungen und sonstigen Korrekturen im Manuskripte beweist, um



JULIUS SEIDLER — GEDÄCHTNISSTÄTTE NEUSCHOTZ IN MÜNCHEN-HARLACHING

Vgl. Abb. S. 36.





JULIUS SEIDLER TEILSTÜCK DER MUSIKLOGE DES DAMPFERS BALLIN

Text S. 23



JULIUS SEIDLER — HAUSZEICHEN DES SILOS DER SCHEUERLMÜHLE IN DACHAU

Text S. 28

Überarbeitung einer vorhandenen Form. Daß wir ein Fragment, nicht eine abgeschlossene Arbeit vor uns haben, ergibt sich aus Fassung und Inhalt der Schrift. Auch dieses Manuskript gehört dem Führichschen Nachlasse an und ist bisher nicht veröffentlicht. Die zweite Studie zeigt gegenüber der in etwas kühlerem Ton gehaltenen ersten eine wundervolle Wärme der Empfindung, eine überströmende Beredsamkeit, die ihre Begeisterung aus tiefstem, vollstem Herzen schöpft und durch weite äußere Erfahrung unterstützt und bereichert wird. Doch wohnt auch der ersten jener heilige Ernst, jene Überredungskraft inne, welche die Überzeugung des Sprechenden unwiderstehlich auf den Hörenden überträgt — wofern dieser zu den Menschen gehört, die eines guten Willens und dem katholischen Glauben wahrhaft innerlich ergeben sind. Für andere hat aber Führich, eigener Versicherung nach, nicht geschrieben.

Die beiden Fragmente geben trotz ihrer Kürze doch einen vollkommenen Begriff von den Auffassungen, die Führich über das Wesen der Kunst hegte. Als ihre einzig



JULIUS SEIDLER — HAUSZEICHEN DES GUTES SCHWAIGHOF BEI HOLZEN

Text S. 28

wahre, allumfassende Meisterin, als die Herrin aller Einzelfächer, denen in der gewöhnlichen Meinung der Menschen zu hohe Wichtigkeit beigemessen wird, steht für ihn die historische Malerei da, deren Gipfelpunkt wieder die religiöse Kunst bildet. Dieser Gedanke zieht sich inhaltbestimmend und richtunggebend durch alle Schriften Führichs hindurch.

Von seiner schriftstellerischen Tätigkeit wird in der ihm gewidmeten Literatur nicht eben viel gesprochen. Und doch bildete sie einen Teil seines Wirkens, der neben seinem künstlerischen nicht gering angeschlagen werden darf. Sie kennzeichnet ihn als Menschen, sie erklärt den Geist, sie zeigt den zeitlebens unbeirrt verfolgten Weg des Strebens und Schaffens dieses Meisters, der zu den edelsten gehört, die je im Tempel der Kunst dem Erlöser gedient haben. Führich diente in Demut. Aber er war auch ein tapferer Streiter, der nötigenfalls derbe Hiebe auszuteilen verstand. Jede Halbheit war ihm verhaßt.

(Fortsetzung folgt.)



JULIUS SEIDLER GRABDENKMAL FÜR EMANUEL VON SEIDL IM WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN

Text S. 23

ICH ALS MALER!

Bleiben alle unser Lebtag wir Studenten:
Ich bin Doktor — meine Bilder Patienten!
Daß auch viele mir schon in der Kur gestorben,
Hat die Lust mir am Kurieren nie verdorben;
Aber leider sehen meine Patienten
Nicht als Doktor an mich, sondern als Studenten!

Karl Spitzweg (1808—1885)





AUGUST WECKBECKER DETAIL VON DER HERZ-JESU-STATUE ZU SOLOTHURN

Detail von S. 44

AN UNSERE LESER!

Über zwanzig Jahre hat Hochwürden Herr Stiftsdekan Päpstlicher Geheimkämmerer und Geistlicher Rat Sebastian Staudhamer die Redaktion dieser Zeitschrift geführt. Mit dem letzten Heft hat er sich veranlaßt gesehen, die Schriftleitung niederzulegen. Was in dieser Zeit von ihm erstrebt und geleistet worden ist, davon zeugen die zwanzig stattlichen Bände. Was aber nicht dort zu ersehen ist, die uneigennützige Hingabe besonders während der schwierigen Inflationszeit, die immer wache Liebe zur Sache und zu einem gesetzten Ideal, davon wollen wenigstens hier beim Scheiden einige Worte herzlichsten und uneingeschränkten Dankes sprechen.

Der Verlag hat in Fühlungnahme mit der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst die Unterzeichneten für die Schriftleitung berufen. Der Schwierigkeit der übernommenen Aufgabe und der Verantwortungspflicht in der heutigen Lage der christlichen Kunst sind sich die neuen Schriftleiter wohl bewußt. Die innere und äußere Krise in der Gesamtlage der deutschen und europäischen Kunst wirkt verschärft auf die christliche und kirchliche Kunst zurück. Nach zwei Seiten hin droht das bisher wenigstens äußerlich Einheitliche auseinanderzufallen. Christliches Verständnis und christliche Freiheit im engsten Anschluß an den Geist der Kirche, ihrer Liturgie und ihrer großen Tradition, die stets Altes und Neues zu verbinden wußte, wird hoffentlich auch diese Gefahr zu bannen wissen. Die jetzige Schriftleitung wird versuchen, vor allem durch positiv aufbauende Tat, durch pädagogische Einstellung und objektive Gerechtigkeit dazu beizutragen. Ein Ausspracheplatz und ein Sammelorgan für alle Bestrebungen, in denen sich wirkliches Christentum und qualitätvolles schöpferisches Können die Hand reichen, soll in verstärktem Maße geschaffen werden. Neben neuer Kunst soll die alte christliche Kunst aus inneren wie erzieherischen Gründen gleichberechtigt stehen. Die Fragen der liturgischen Kunst, des Kultbildes, des kirchlichen Kunstgewerbes, der Denkmalpflege, der christlichen Archäologie sollen besonders gefördert werden. Eine weiter ausgedehnte Berichterstattung auch aus ausländischen Zentren soll einen allgemeinen Überblick über die Entwicklungstendenzen der christlichen Kunst geben. Eine möglichst vollständige, kritisch eingestellte Literaturschau soll weiteren Studien zu Hilfe kommen. Wir hoffen, durch einen umfangreichen, neu zu gewinnenden Mitarbeiterkreis möglichst bald das Vertrauen bei unseren bisherigen Lesern zu steigern und neue Interessenten zu gewinnen. Der Segen Gottes möge unser Werk zu seiner eigenen Ehre und Verherrlichung und zur Erbauung und Verinnerlichung der Gläubigen begleiten.

Die Schriftleitung:

Prof. Dr. Georg Lill, Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum, Prinzregentenstr. 3.

Dr. Mich. Hartig, Päpstlicher Hausprälat, Erzbischöfl. Archivar.

Mons. Prof. Dr. Rich. Hoffmann, Päpstlicher Geheimkämmerer, Hauptkonservator am Bayer. Landesamt für Denkmalspflege.

Der Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Lothstraße 1

Geheimer Rat Dr. von Fuchs, Exzellenz, Vorsitzender des Aufsichtsrates.



AUGUST WECKBECKER STURM AUF DEM SEE GENEZARETH

Text S. 43

AUGUST WECKBECKER

Von JOSEF KREITMAIER S. J.

Es ist für Künstler nicht gut, wenn ihnen das Leben allzuviel Blumen streut. Fast immer verweichlichen dabei Charakter und Kunst. Michelangelo- und Beethoven-Naturen bilden sich nur im Läuterungsfeuer der Leiden, und tiefe tragische Kunst, die seelische Wahrheit über ideale Schönheit stellt, kann nur in einer Künstlerseele gedeihen, die selber durch Kampf und tragisches Ringen hindurchgeschritten ist. Ein echter Künstler, der Schöpfer ist und nicht nur Könner, muß mit Naturnotwendigkeit Abbilder der eigenen Seele gestalten, und er versagt vor Aufgaben, die ihm anderes zumuten. Das ist z. B. die Tragik bei einem Richard Strauß, daß ihm die Tragik im Leben fehlte; es ging dem verhätschelten Liebling der Musen jederzeit viel zu gut. So kam es, daß er zwar die Ausdrucksmittel seiner Kunst wie kaum ein anderer beherrscht, und doch den Ausdruck für geistiges Ringen nicht findet. Ein Künstler sollte nicht murren gegen das Schicksal, sondern die Stunde segnen, wo ihm der Becher der Leiden gereicht wird; es ist für ihn die Stunde, wo sich der Künstler um

so höher emporreckt, je tiefer der Mensch gebeugt wird.

Auch unsern Künstler, der mit seinen sechsunddreißig Lebensjahren, und obwohl erst spät zur Kunst gekommen, ein so reiches und mannigfaltiges künstlerisches Werk zeigen kann, hat das Schicksal des öfteren und von Jugend an mit Eisenhandschuhen gepackt, und der Gemütsmensch, der in ihm steckt, mag oft innerlich geknirscht haben unter diesen harten rücksichtslosen Zugriffen. Aber Weckbecker besitzt außer einem zarten empfindsamen Gemüt auch einen unbeugsamen Willen, der ein festgesetztes Ziel nicht wieder aus den Augen läßt und mit zäher Entschlossenheit verfolgt. Unter den Spielzeugen, die man Kindern gibt, und die einem weisen Erzieher Charakterbildungsmittel sein können, gibt es Figuren, die sich, man mag sie legen und werfen, wie und wohin man will, allemal wieder von selbst auf die Füße stellen. Oft schon hat sich mir dieser Vergleich aufgedrängt, wenn ich Einzelheiten aus dem Leben des Künstlers erfuhr, wo er immer wieder Herr verzweifelter Situationen wurde, bei denen andere, weniger starke Naturen bestimmt unterlegen wären. In dem Tonentwurf »Sturm auf dem Meer« (Abb. S. 42) hat er seinen Lebensschicksalen, diesem Wandeln durch Fährnisse aller Art, ergreifenden Ausdruck verliehen. Für die Plastik ist ein solches Thema außerordentlich kühn, und wehe dem, dem es von außen als Aufgabe gestellt würde. Eine Lösung kann nur der finden, dem es sich von selbst aus der Seele losringt. Und ich meine, selbst die Weckbeckersche Lösung ist einzig in dem Zustande, in dem sie vor uns steht, als impressionistische Skizze möglich. Jeder Vollendungsversuch käme einer Zerstörung gleich. Das feste Gottvertrauen, das den Grundgedanken dieses Werkes bildet, hat denn auch durch alle bitteren Erfahrungen hindurch sein sanguinisch-rheinländisches, optimistisches Temperament unerschüttert gelassen.

Unter den Werken des Meisters ragen drei Gipfel über die übrigen hinaus. So scheint es mir wenigstens. Aber vielleicht möchte eine genaue Messung ergeben, daß andere ihnen gleichkommen. Diese drei Gipfel sind: Das Bettinger-Denkmal im Münchner Dom, die mächtige Herz-Jesu-Figur in der Kathedrale von Solothurn, die Bildnisbüste des Kardinals



AUG. WECKBECKER DENKMAL SEINER EMINENZ KARDINAL BETTINGER

Text S. 45



AUGUST WECKBECKER HERZ-JESU-STATUE

Im Dom zu Solothurn (Schweiz). — Text S. 45

Frühwirth. Man mag das viel mißbrauchte Wort »monumental« definieren wie man will, diesen Werken kommt es unter allen Umständen zu. Sie beweisen zudem, daß sich auch heute noch, ohne die leitenden Schienenstränge der Natur zu verlassen, Großes und Neues gestalten läßt, wo starke schöpferische Kräfte walten.

Daß Ungewöhnliches allseitige bedingungslose Zustimmung findet, kann nicht erwartet werden. So war es denn auch das Schicksal der Meisterwerke Weckbeckers, daß sie mehr oder weniger scharf umstritten wurden. Beim Bettinger-Denkmal (Abb. S. 43) kommt freilich auch noch der mißliche Umstand hinzu, daß die Lichtverhältnisse am Ort der Aufmachung ungünstig sind, indem sie Wesentliches zurück-, Unwesentliches dagegen hervortreten lassen und mit unberechtigten Akzenten versehen. Trotzdem war die ernste Kunstkritik sich gleich darüber klar, daß dieses Werk eine weit über das Mittelmaß hinausragende Leistung bedeute. Wie überaus einfach ist doch das lineare Schema dieser Kardinalsfigur! Der untere Teil bis zur Brust, wesentlich aus Senkrechten gebildet, wird wagerecht abgeschlossen durch den unteren Rand der Cappa. Darüber wölben sich zwei Kreissegmente, das größere des Schulterbogens, das kleinere des Hutrandes. Bis auf die segnend erhobene rechte Hand ist der Bau der Figur durchweg symmetrisch. Bietet so das Gefüge des Werkes nicht die geringste Schwierigkeit für die Auffassung, so erhebt sich die Frage mit doppelter Dringlichkeit, worin denn die Befremdung weiterer Kreise vor diesem Denkmal seinen Grund haben mag, zumal auch die natürlichen Verhältnisse mit peinlicher Gewissenhaftigkeit gewahrt sind. Ist es die ungewöhnliche Art der Kleidung: der Kardinalshut, den die Kardinäle nie tragen, sondern nur als Abzeichen ihrer Fürstenwürde überreicht erhalten, die dreieckförmig zusammengeketteten Quasten, die mit so feinem dekorativen Geschick nach vorn gelegt sind und, nach oben zusammengehend, dem Zug in die Breite mit scharfem Ruck entgegenarbeiten? Oder sind es die feierlich herben Züge des Antlitzes, die einfachen modernen Formen der Umrahmung? Aber alles das sind nur Wirkungen auf das Auge: das Denkmal greift tiefer. Es geht von ihm ein geistiges Fluidum aus, das in den Grund der Seele vordringt und Berührungen schafft mit einer machtvollen überragenden Persönlichkeit, vor der wir uns klein und gedrückt vorkommen. Muß da nicht beim Kunstlaien, der es nicht gewohnt ist, solche Eindrücke ins Ästhetische überzuleiten, eine gewisse Empfindung der Unlust entstehen, während es dem Kenner nur die Größe der künstlerischen Schöpfung kündet? So wundern wir uns nicht, daß mancher die Herbheit der Erscheinung vorerst aufreizend findet, obwohl schon das Mittelalter nicht wenige Beispiele von Epitaphien zeigt, bei denen ein kühner Künstler geistige Formgröße von innen heraus trieb. Der moderne Meister unterscheidet sich von ihnen nur durch eine mehr lockere und aufgelöste, den Tonwerten des rotbraunen Untersberger Marmors besonders gut entsprechende Technik.



A. WECKBECKER MADONNA IN SOLOTHURN
Holz. — Text S. 48

Der gleiche Zug ins geistig Große zeichnet auch die fast drei Meter hohe Herz-Jesustatue aus, die Weckbecker 1921/22 mit vielen anderen Bildwerken für die Kathedrale von Solothurn geschaffen hat (Abb. S. 44 und Tafel). Künstler mit ernstem Verant-



AUGUST WECKBECKER — BÜSTE SEINER EMINENZ KARDINAL FRÜHWIRTH

Text S. 49

wortungsgefühl haben stets eine besondere Scheu vor dem schwierigen Problem der Herz-Jesu-Darstellung. Eine Kunst, die auf der Natur fußt, weiß nichts anzufangen mit einem an der Außenseite des Körpers angefügten inneren Organ, wie es ja das Herz ist. Der naive Beschauer, der von Kindheit an solche Herz-Jesu-Bilder vor Augen hatte, wird sich leicht mit dem reinen Symbolwert begnügen und das Problem als solches kaum empfinden, während der Künstler mit ihm zu ringen hat und über die nicht zu leugnende Naturwidrigkeit schwer hinwegkommt. Weckbecker ist der Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, indem er das Herz selbst nicht zeigt, sondern nur die Flammen der Liebe aus der weitgeöffneten Seitenwunde hervorschlagen läßt. Der Heiland ist als Schmerzensmann gedacht, sein Haupt darum mit der Dornenkrone umwunden. Es fehlt also auch nicht dieses Symbol der höchsten Liebestat des Herrn, das wir sonst bei den üblichen Darstellungen um das Herz gerankt erblicken. Der Künstler kann sich für



AUGUST WECKBECKER ST. VERENA
Text S. 48

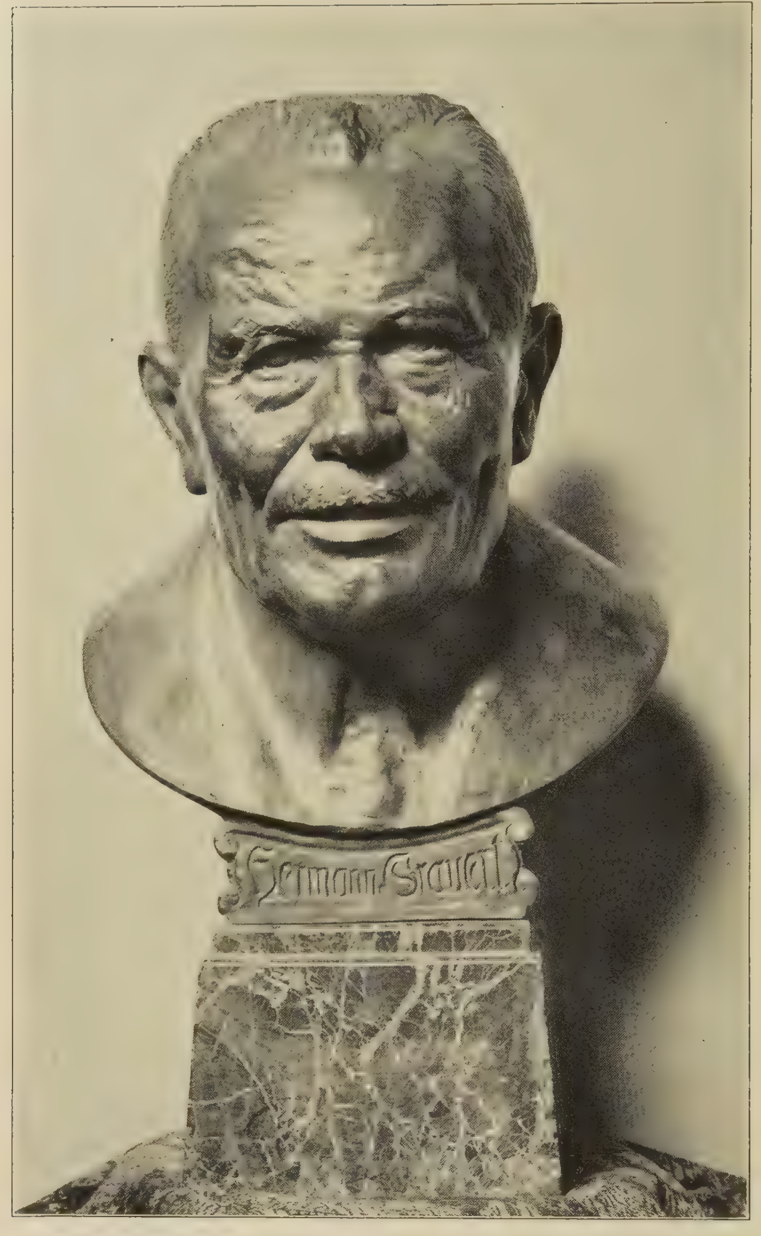


AUGUST WECKBECKER ST. RITA
Text S. 48

seine Auffassung auf die Zustimmung seiner Diözesanbehörde berufen.

Fast erdrückend ist die Wucht, die in dieser Figur liegt, erdrückend zumal, wenn man in kleinem Raum vor ihr steht. Manches könnte so in diesem muskulösen Körper, in diesen barock aufgebauschten Falten, in den angespannten Zügen des Antlitzes mit den feurigen fragenden großen Augen und dem wie zum Sprechen leise geöffneten Mund übertrieben erscheinen. Indes wird all dieses scheinbare Übermaß von dem großen und weiten Kirchenraum restlos verschluckt; was bleibt, ist ein überraschend großer Eindruck der polaren Spannungen, die in dieser Gestalt zu einer herrlichen Einheit zusammenschmelzen. Nicht minder vollendet wie die plastische Arbeit ist die Fassung der Figur in Farbe und Gold, bei der der Künstler selbst mehr als nur die letzte Hand angelegt hat. Es hat manchen Kampf gekostet, bis er mit seiner Auffassung, die Kleidung zu vergolden, durchdrang. Man fürchtete eine allzu große Gegensätzlichkeit zur klassizistischen Schlichtheit der Architektur. Der Künstler hat recht behalten. Das durch reichliches Rostbraun abgedämpfte Glanzgold stört nicht im mindesten die harmonischen Klänge des Kircheninneren, was selbst die früheren Skeptiker heute unumwunden zugeben.

Die Idee, die der Künstler seinem Werk zugrunde gelegt hat, ist eine andere als die übliche. Die herkulische Mächtigkeit der Figur als Symbol göttlicher Kraft steht in gewissem Gegensatz zu dem Ideal, das sich viele Gläubige von der Herz-Jesu-Verehrung gebildet haben. Indes kann sich der Künst-



A. WECKBECKER BÜSTE DES HERRN GEHEIMRAT PROF. v. GRAUERT
Text S. 50

ler für seine Auffassung ebensogut auf die kirchliche Liturgie stützen wie andere, denen das heiligste Herz einzig als Sinnbild der Güte und Sanftmut gilt. Weckbecker kam es darauf an, den Heiland als Feuerbringer zu gestalten. »Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu senden, und was will ich anders, als daß es brenne«, läßt die Kirche den Heiland am Herz-Jesu-Fest sagen. So hat die große Idee, die schon im Prometheusmythus der vorchristlichen Zeit ahnungsvoll aufleuchtete, im Heiland geistigerweise ihren Vollender gefunden, und der Künstler, der sie zum Ausdruck bringen wollte, mußte selbst von den Feuerbränden, die aus der Brust des Herrn schlagen, ergriffen sein, um seinem Werk die zündende, anfeuernde Kraft zu geben, die von ihm ausströmt.

Von den übrigen Werken, die der Meister für die Solothurner Kathedrale geschaffen hat, bringen unsere Abbildungen die Friedenskönigin (Abb. S. 45), die hl. Verena (Abb. S. 47) und die hl. Rita (Abb. S. 47). Erstere ist Seitenstück zur Herz-Jesu-Fgur, und darum von gleichen Maßverhältnissen. Das sanfte Oval des Umrisses, das leichte Rieseln und langgezogene Wallen der Gewänder, der mütterlich gütige und doch erhabene Ausdruck der hl. Jungfrau, das süße Lächeln des Kindes stützen die Grundidee auch äußerlich sinnfällig als Gegensatz fraulicher Anmut und Gelassenheit zur männlichen Kraft und Entschlossenheit in der Herz-Jesu-Fgur, ein schönes Beispiel dafür, daß Anmut ohne jede Spur von Weichlichkeit und Gefühlsdusel, ja sogar mit besonderer Betonung überirdischer Macht ausdrückbar ist, ein schönes Beispiel aber auch, daß ein so oft abgewandeltes Thema auch im überlieferten Formenkanon noch neu und überzeugend erfaßt werden kann. Denn mag das Werk immerhin, wie auch die beiden folgenden und manche anderen Schöpfungen des Künstlers, in etwa an die Formenwelt der deutschen Renaissance anklingen, so zeigt es doch persönliches Gepräge, etwas Einmaliges, das weitab steht von der Dutzendware mittelmäßiger Bildhauer.

Kleiner in den äußeren Ausmaßen, keineswegs aber an künstlerischem Gehalt und religiösem Ausdruck sind die beiden Statuen der heiligen Verena und Rita. Sie versinn-

bilden das aktive und kontemplative Leben, tätiges Wirken und Beschauung. Die innige Gottversunkenheit der hl. Rita hat sogar die Kleidung ergriffen und legt sie in eine feierlich herabgleitende getragene Melodie. Wie lebensprühend und von Tatendrang durchglüht ist dagegen das Antlitz der hl. Verena, die ganze Gestalt wie hingerissen und überwältigt vom Verlangen, der Menschheit das Ewige zu weisen.

Der dritte Hochgipfel Weckbeckerscher Kunst ist die Bildnisbüste des Kardinals Frühwirth (Abb. S. 46). Wenn je das Bildnis der Prüfstein psychologischen Spürvermögens ist, dann hat unser Künstler allein schon durch dieses Bildnis den Beweis erbracht, daß ihm die äußere Hülle eines Menschenwesens nur als Pforte und Zugang zur Seele gilt. Wer denkt vor diesem Bildnis nicht an Velazquez' Innozenz X.! Hier wie dort ein Kopf, der alles eher ist als schön im landläufigen Sinn, hier wie dort aber auch ein gesteigertes geistiges Leben, das seine Runenschrift ins Antlitz gegraben hat. Und der Künstler war rücksichtslos genug, ganz wie der spanische Großmeister, diese Runenschrift dem bestürzten Beschauer wortgetreu zu übersetzen. Nichts unterdrückt er, um das Gesicht etwa gefälliger und einschmeichelnder zu machen, nicht den runden, gedrungenen und herabgesunkenen Kopf, die breite fleischige Nase, den hinaufgeschobenen, von der Unterlippe beherrschten Mund, die üppig umrahmten, schwach geöffneten, nicht in gleicher Linie liegenden Augen, die in die Stirne ausstrahlenden Falten. Obwohl nun hier ein Stück Leben naturgetreu gepackt ist, macht das Bildnis doch den Eindruck klassischer Klarheit und Abglättung. Denn es ist auf alles naturalistische Kleinwerk verzichtet; nur die gro-



AUGUST WECKBECKER — BÜSTE DES BISCHOFS JACOBUS STAMMLER VON BASEL-LUGANO — *Text S. 50*



A. WECKBECKER — BÜSTE DES BRUDERS DES KÜNSTLERS — *Text S. 50*



A. WECKBECKER — BILDNISBÜSTE DER FRAU DES KÜNSTLERS — *Text S. 51*

ßen Linien sind als Geleise der Seele gelegt.

Ganz anders sind die Bildnisse des Papstes Benedikt XV. und Hermann Grauerts (Abb. S. 48) durchgeführt, wo auch die technische Arbeit in der reichbewegten vielfach verknoteten Hautoberfläche durchaus impressionistische Züge aufweist. Keineswegs aber bleibt der Künstler bei der impressionistischen Erscheinung stehen. Wer sieht nicht eine ganz andere Seele in dem hellen Auge des Forschers aufblitzen als in dem zurückhaltenden, Geheimnisse verhüllenden des Papstdiplomaten? Und wie zuckt es um die Mundwinkel des berühmten Universitätslehrers, als hätten sich die Lippen eben erst geschlossen zu einem kurzen, fast gewaltsam vom Bildhauer erzwungenen Schweigen! Weit über die bloße Naturerscheinung hinaus, ins Heroisch-Monumentale strebt die Büste des Kardinals Bettinger mit dem gerade emporgerichteten, kaum merklich geneigten, wuchtig gestalteten Kopf auf rautenförmiger Unterlage, während in dem freundlich-gütigen Greisenhaupt des Bischofs Stammler das impressionistisch Erschaute wieder das Übergewicht bekommt (Abb. S. 49). Und in dem Bildnis der Königin Maria Theresia steht die ganze Königstragödie vorverkündet, ähnlich wie in der allegorischen Zeichnung »Königskronen—Dornenkronen«, die 1917 entstanden, seinerzeit den unglücklichen König Ludwig III. von Bayern zu Tränen gerührt hat, als hätte er sein künftiges unentrinnbares Schicksal daraus gelesen.

Eine der frühesten Bildnisschöpfungen Weckbeckers ist die Büste seines geistlichen Bruders (Abb. S. 50). Hat der Künstler hier den Einzelmenschen zum Typus erhoben, zum Sinnbild des betenden und betrachtenden Priestertums, so griff er beim Bildnis seiner Gemahlin mit dem schelmischen Mona Lisa-Lächeln wieder mehr ins frische individuelle Leben (Abb. S. 50). Mit sparsamsten Mitteln und bloßer Schau aufs Wesentliche ist hier ein Bildnis gestaltet, voll klassischer Ruhe, aber vermählt mit moderner Seelenanalyse.

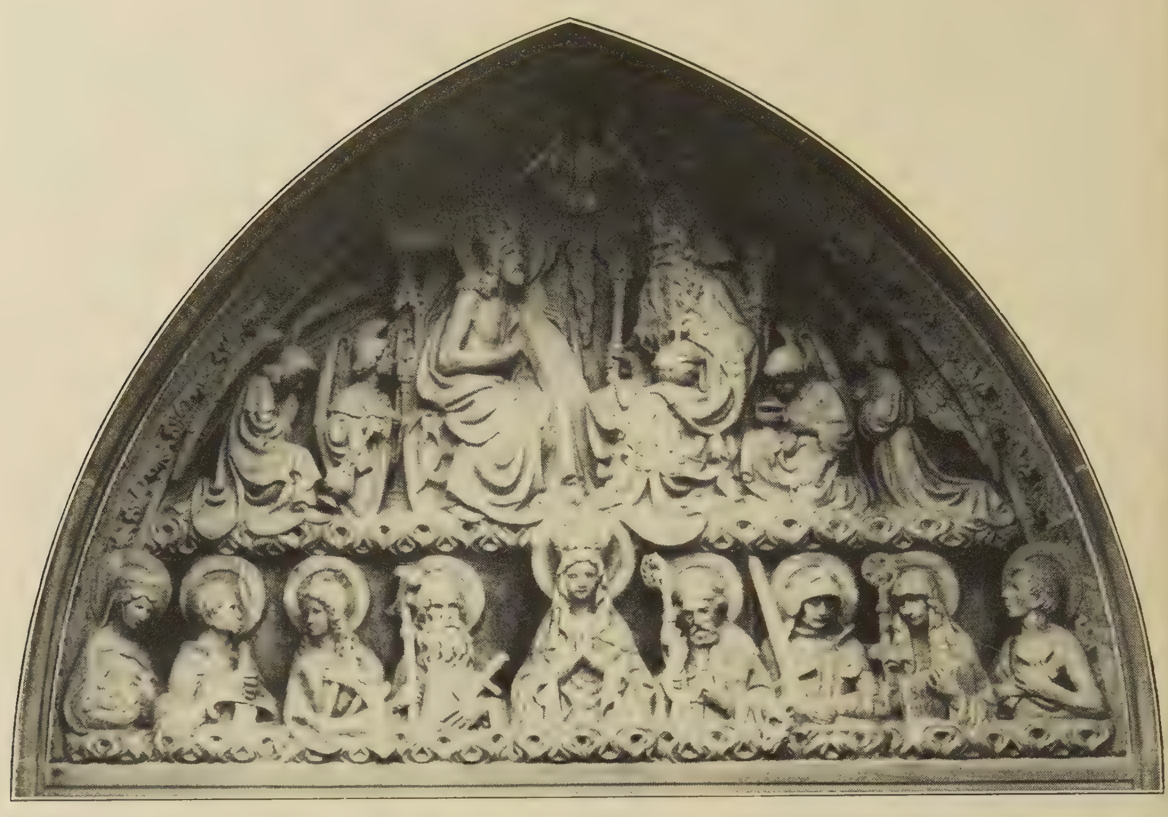
Nur wenige Beispiele sind es, die wir von der Bildniskunst Weckbeckers — es ist eines seiner Lieblingsgebiete — bringen konnten, aber sie genügen vollauf für den Meisterbrief, da es Leistungen sind, um die ihn mancher Spezialist beneiden könnte. Bei Weckbecker ist jedoch die Bildniskunst nur ein kleines Teilgebiet seines reichen, umfassenden Schaffens.



AUGUST WECKBECKER RUHE AUF DER FLUCHT
Text S. 51

Schon die hübsche idyllische und ruhig geschlossene Gruppe »Ruhe auf der Flucht« von 1910, ist ein Werk, das der Künstler auch heute noch nicht zu verleugnen braucht (Abb. S. 51). Noch bedeutsamer ist das Tympanon über dem Hauptportal der Dreifaltigkeitskirche in Wiesbaden, das er in unglaublich kurzer Frist in Sandstein gehauen hat (Abb. S. 52). Schon hier zeigt sich ein Künstler, der mit Leichtigkeit auch große figurenreiche Kompositionen frei und ohne Schüchternheit bewältigt. In zwei Stockwerken aufgebaut, unten Maria mit acht Heiligen — in der rechten Ecke ein Selbstbildnis des Künstlers —, oben die heiligste Dreifaltigkeit mit vier Engeln, zeigt dieses Werk in Anordnung sowohl wie Durchgestaltung einen entzückenden Wohllaut. Mögen auch Schulgut und kunstgeschichtliche Erinnerungen einfließen, so offenbart es doch einen neuzeitlichen Meister mit selbständigem Geist, der Stil und Natur aufs innigste zu verbinden weiß und jeder Weichlichkeit, aber auch allem zyklopischen Gebaren abhold ist. Ein Künstler, der mit etwas über 20 Jahren — das Modell war schon lange vor der Ausführung fertig — ein solches Werk schafft, hat nicht nur eine glänzende Probe seines Könnens gegeben, sondern auch Hoffnungen auf eine reiche künstlerische Zukunft hochgestimmt. Diese Hoffnungen sind nicht zuschanden geworden. Unbekümmert um all die Kämpfe, die sich inzwischen um eine Zeitkunst abspielten, unbeeinflußt von all den Programmen und Forderungen, die die alleinseligmachende Kunst gefunden zu haben wähnten, ist er seinen Weg weitergeschritten, in der Überzeugung, daß echte Kunst nur die sein kann, die ihre Knospen aus der Seele des Künstlers treibt, nicht aber überpflanzte fremde Formregeln. Einem so beweglichen und formsicheren Geist, wie er in Weckbecker steckt, wäre es ein Leichtes gewesen, sich das ihm naturfremde Idiom der Expressionisten zu eigen zu machen und andere über dessen Echtheit zu täuschen. Sich selbst aber hätte er nie getäuscht und darum blieb er bei seiner Muttersprache. Er mochte sie vervollkommnen, aber konnte sie nicht verleugnen. Wir finden ihre kernigen und wohlbekannten Laute im hl. Antonius (Abb. S. 53), ihre zartesten und feinsten lyrischen Worte in der süßen, aber beileibe nicht süßlichen Madonna (Abb. S. 54), ihre liturgische Ruhe und Feierlichkeit im Kruzifix für die St. Michaelskirche in Zug (Abb. S. 56), das ikonographisch auf einen Typus früher Jahrhunderte zurückgreift.

Daß Weckbecker eine bedeutende Empfindungsspannweite besitzt, ist durch die bisher gebotenen Beispiele genügend belegt. Sein bildnerisches Schaffen bewegt sich innerhalb der beiden Pole: Herz-Jesufigur und Madonnenbüste, mächtiger Dynamik und zartem Gemüt. Die Weite seiner Begabung und Betätigung geht aber noch über das ureigene Gebiet der Plastik hinaus. Sein



AUGUST WECKBECKER HAUPTPORTAL-TYMPANON DER DREIFALTIGKEITSKIRCHE ZU WIESBADEN

Text S. 51

Sehnen ist ein Kirchenbau, der vom Plan angefangen bis zum Kleinsten der Innenausstattung ganz das Werk seines Geistes und Könnens wäre. Er möchte ebensogern Pinsel und Architektenzirkel zur Hand nehmen wie den Bildhauermeißel. In verhältnismäßig kleinem Maßstab konnte er sein Ideal erst einmal durchführen bei der Grabkapelle des Grafen Montgelas in Schloß Egglkofen. Einfach und schlicht in den Formen eines ländlichen Barock ist das ansprechende Äußere gestaltet, mit den geschweiften Linien der Fassade, dem zweistufigen Dach und dem bescheidenen schlanken Glockentürmchen (Abb. S. 57). Reicher ist das Innere mit der kassettierten Tonnendecke und der ruhig vornehmen Marmorverkleidung im Presbyterium, die sich als Stuckmarmor an den Längswänden fortsetzt. Die Wölbung über dem Altar ist für Mosaik bestimmt; der jetzige Zustand bedeutet nur ein Provisorium. Die stilistische Abbiegung, die das Innere gegenüber dem Äußeren darstellt (Abb. S. 58), stört nicht und ist in der Idee einer herrschaftlichen Begräbnisstätte in ländlicher Umgebung begründet. Daß das Innere da einen anderen Charakter annimmt als das Äußere, ist wohl zu verstehen. Der Altar ist in seinem Aufbau und seiner mit sparsamstem Schmuck durchgeführten Gestaltung mustergültig. Hier offenbart sich der moderne Meister, dem die Grundform mehr gilt als alles Zierwerk. Um so klarer und wirksamer kann so das in großen markigen Zügen entworfene ausdrucksvolle Relief in Erscheinung treten (Abb. S. 59). Auch die Glasgemälde, wie alles andere vom Künstler entworfen, zeichnen sich ebenso durch edle Haltung wie tüchtige Werkgesinnung aus (Abb. S. 57). Das Glas ist als Glas behandelt und will nicht in Wettbewerb treten mit Leinwand oder Holztafel. Gleichwohl ist, wie unsere Abbildung zeigt, auch das Bildthema noch ausreichend klar geblieben; das Glasgemälde ist nicht zum bloßen Schmuckstück geworden, wie es heute vielfach beliebt ist. Gerne möchte man nach dieser wohlgelungenen Probe dem Künstler eine größere Aufgabe solcher Art gestellt wünschen. — Tafelmalereien hat Weckbecker wiederholt mit schönem Erfolg geschaffen. So in den beiden Seitenflügeln eines hier nicht abgebildeten Elisabethaltars mit Szenen aus dem Leben

der liebenswürdigen Heiligen. Die Reliefplastik des Mittelstückes bildet so mit den seitlichen Darstellungen eine viel vollendetere Einheit, als sie die Arbeit verschiedener Meister zustandebringen könnte.

Die malerische, Flächen und Konturen auflockernde Auffassung oder sozusagen plastische Tonigkeit, die das Altarrelief der Grabkapelle in Egglkofen auszeichnet, ist den meisten seiner späteren Werke eigen gegenüber der mehr glatten plastischen Arbeit, etwa im obengenannten Tympanon von Wiesbaden. Sie zeigt sich selbst in Werken, wo ein architektonisch gegliederter Rahmen das Ganze umschließt, wie in dem Kriegserinnerungsepitaph zu Lorch a.Rh. (Abb. S. 60), das durch eine herrliche Pietàdarstellung, eine Gruppe von vollendeter Abrundung und ursprünglicher Erfindung gekrönt ist (Abb. S. 57). Die endgültige Fassung zeigt gegenüber dem Entwurf nicht unwesentliche Änderungen. Die beiden äußeren Figuren an den gliedernden Pilastern, die zuerst nach außen gewendet waren, wurden gerade gerichtet, der etwas ungünstig wirkende Zwischenraum zwischen den Häuptern Marias und des hl. Johannes durch eine tiefere Neigung des letzteren ausgeglichen, das Haupt des Herrn wagerecht statt senkrecht gelegt, der trauernde Engel höher gehoben. Alles das sind durchaus Verbesserungen, die eine starke Intensität der geistigen Gestaltungskräfte und unerbittliche Selbstkritik bekunden. Eine kompositorische Feinheit ist die Parallelbewegung des Körpers Marias zum Oberkörper Christi. Kurz, das schwierige und von vielen Künstlern verpfuschte Thema ist hier zu einer hervorragend guten Lösung gereift.

Ein anderes Thema, das gleichfalls selten gut gelöst erscheint, zumal in der Plastik, ist die Kreuzigungsgruppe. Meist ist es ein Nebeneinander von Figuren ohne die notwendige formale Geschlossenheit. Weckbecker hat unlängst zwei Kreuzigungsgruppen geschaffen, die eine als Relief für ein Grabmal (Abb. S. 62), die andere als Vollplastik für Carlow in Irland (Abb. S. 63). Sind die Figuren schon in der Vollplastik zu einer wirksamen und festen Einheit zusammengebunden, zu einem seelischen und formalen Akkord und zur Konzentration und Gedrungenheit der Komposition, so finden wir diese Vorzüge gradmäßig noch höher im Relief. Was der Kubismus so oft schematisch und außerhalb der Naturgrenzen versuchte, ist hier mit alten Kunstmitteln gemeistert und doch neu in seiner Erscheinung und bildet ein harmonisches Ebenmaß zwischen Gebundenheit und Freiheit, Einfachheit und Reichtum, altem und neuem Geist, Körper und Seele. Ein ergreifendes Stabat mater, gedichtet in Ton und Stein.



A. WECKBECKER ST. ANTONIUS
Text S. 51

Das Denkmal für Abt Ruppert in der Abtei Scheyern (Abb. S. 61) ist im Aufbau schlicht und einfach. Der sanft hingestreckte Leichnam mit seinem verklärten friedlichen Antlitz ist wie eine Verkörperung des benediktinischen »Pax«. Man möge dieses Grabmal mit dem des Kardinals Bettinger zusammenhalten, das von Kraft und Aktivität sprüht, um den feinen Sinn des Künstlers für das jeweils Passende zu bewundern. Ungefähr zur selben Zeit, wo dieses Abtdenkmal entstand, hatte Weckbecker einen für Holzbildner seltenen Auftrag auszuführen: zwei Reliquienschreine für Nieder-Erlinsbach in der Schweiz (Abb. S. 61). Es



AUGUST WECKBECKER MADONNA

Text S. 51



AUGUST WECKBECKER VOTIVBILD
Porträtstatue des Barons Adam v. Aretin

nicht nach Modellen gearbeitet, sondern die Inspiration direkt auf Holz übertragen.

Weckbecker gehört nicht zu den Künstlern, die langsam arbeiten und mühsam ringen müssen; wenigstens merkt man von dieser Mühe und diesem Ringen nichts mehr von dem Augenblick an, wo er zum Ton greift. Mit erstaunlicher Raschheit und Sicherheit schreitet das Werk von da ab voran. Wohl mag er nachträglich noch mancherlei an seinen Entwürfen ändern und bessern, aber das Wesentliche entsteht auf den ersten Anhieb. Was alles in seinem geistigen Schauen und innerlichem Gestalten vor sich geht, bevor die Idee an den Stoff herantritt, wissen wir freilich nicht. Doch glaube ich, daß auch dieser innere Prozeß sich leicht und rasch abwickelt. Eine so überschäumende Produktionskraft entbehrt nicht der Gefahr, Früchte zu pflücken, bevor sie ganz durchgereift sind, und gar manches verheißungsvolle Talent ist schon dieser Gefahr unterlegen. Formgewandtheit ist zum Verhängnis

sind schöne Belege dafür, daß sich solche Aufgaben nicht nur in Metall, sondern auch in Holz glücklich lösen lassen. So streng architektonisch die beiden Schreine gebaut und im einzelnen disponiert sind, in der Durchführung wußte der Künstler jede glatte Härte zu meiden und den malerischen Eindruck zu wecken, den schon unsere Abbildungen erkennen lassen. Nie verliert sich der Künstler in Einzelheiten, vielmehr wird jede Einzelheit dem Ganzen dienstbar gemacht, und das lebhafte Spiel und Wellengekräusel der Meißelschnitte, das die ganze Oberfläche überzieht, gibt den Schreinen ihre Wärme und Unmittelbarkeit, als wäre

geworden, die künstlerische Qualität verminderte sich in dem Maße als die Quantität stieg. Dessen ist sich Weckbecker durchaus bewußt und sein lebhaftes Verantwortungsgefühl gegenüber jedem einzelnen Werk seiner Hand, sein Abscheu vor allen gegen das eigene künstlerische Gewissen verstoßenden Zugeständnissen an Bestellerwünsche geben uns die sichere Gewähr, daß die Zukunft für ihn nicht Abstieg bedeutet, sondern weiteren Aufstieg. Als Mann, der mitten in den Strömungen unserer Zeit steht, als kritischer und auch wissenschaftlich tüchtig durchgebildeter Geist hat er sehr wohl erkannt, daß die christliche Kunst der vergangenen Epoche



A. WECKBECKER KRUZIFIXUS IN DER ST. MICHAELSKIRCHE IN ZUG (SCHWEIZ)

Text S. 51



A. WECKBECKER, SEITENANSICHT DER GRABKAPELLE DES GRAFEN v. MONTGELAS, SCHLOSS EGGLKOFEN
Text S. 52

so verdünnten Kunst lehnt er jede Berührung ab. Darum griff er zu herberen Formen und reicherer Beseelung, genau wie der moderne Expressionismus, der in dieser Hinsicht ganz im Rechte ist. Aber Weckbecker zerstört nicht den gottgeschaffenen Leib, um Raum zu gewinnen für die Seele; seine Kunst blieb naturverbunden und traditionsverwurzelt als lebensfrischer Zweig am uralten Baum. Darum redet sie auch nicht eine rätselhafte Sprache, sondern die Sprache der christlichen Gemeinschaft. Darum auch ist sie gesund und nicht beschwert von unnötiger Problematik, zeitgemäß und doch nicht versklavt an die Zeit, voll männlicher Kraft und doch nicht abstoßend, dem christlichen Gedanken dienend und doch persönlich. Gewiß gibt es auch andere Weisen, diesem christlichen Gedanken bildnerischen Ausdruck zu verleihen, und Weckbeckers Art ist nur eine von ihnen. Aber sie ist echt, gehaltreich und fruchtbar. Und des wollen

vielfach nur allzusehr einem Becher Wein glich, den man nach jedem Trunk wieder mit Wasser auffüllt, so daß schließlich alle Kraft und alles Aroma schwindet. Mit einer

wir uns freuen und mit hoffnungsvoller Spannung der weiteren Entwicklung und Entfaltung seiner gottgesegneten künstlerischen Kraft harren.



AUG. WECKBECKER BEWEINUNG CHRISTI
Detail des Kriegerdenkmals zu Lorch a. Rhein. — Text S. 53



AUGUST WECKBECKER

INNERES DER GRABKAPELLE DES GRAFEN VON MONTGELAS, SCHLOSS EGGLKOFEN

Text S. 52

ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING

(Fortsetzung)

Vielleicht findet sich einmal ein Herausgeber für den bisher ungedruckten Teil des Führichschen schriftstellerischen Nachlasses. Zu diesem Nachlasse (die Briefe rechne ich hier nicht dazu) gehört auch eine Anzahl von Dichtungen, auf die ich hier nicht näher eingehen kann; ich hoffe, an anderer Stelle darauf zurückzukommen. Ein — recht undramatisches — Drama ist dabei, betitelt »Zwei Nächte und ein Tag«; ferner eine lange Erzählung »Der alte Heilmann, ein Landmaler und die Zeit«; weiter das umfangreiche Bruchstück einer Künstler- und Konversionsgeschichte; endlich eine ganze Anzahl von Gedichten, zum Teil schon aus Führichs früher Jugend, auch aus der römischen Zeit und aus späteren Epochen, auch kleine poetische Prosastücke. Alles ist voll edler, tiefer, frommer Gedanken, schön in der Form, wenn auch höchste literarische Ansprüche nicht immer befriedigt werden. Vielem, was er geschrieben, haftet infolge der großen Gedankenfülle eine gewisse Schwerfälligkeit an, die das Lesen nicht zum leichten Genusse macht, so herrlich auch zahlreiche Stellen sind. Auch dürfte der philosophisch geschulte Leser spüren, daß bei dem Verfasser dieser Schriften Verstand und Begeisterung berufen sind, jene Schulung zu ersetzen.

Von Studien, die Kunstfragen betreffen, sind bisher ungedruckt seine, leider auch Fragmente gebliebenen Abhandlungen über »Kunst und Nationalität«, sowie über »Alt- und Neudeutsche Kunst« — der Zeit nach etwa gleichalterig mit dem von uns hier veröffentlichten ersten Stücke. Der gesamte schriftliche Nachlaß Führichs, auch der größte Teil seiner Korrespondenz befindet sich in den Händen seiner Nachkommen, denen wir für die Erlaubnis, die beiden Fragmente veröffentlichen zu dürfen, dankbar sind.

Sehr vieles von dem, was der Künstler schrieb, ist bereits gedruckt. Dazu gehören die Erläuterungen, die er zu einer Reihe seiner Werke verfaßte: zur Genovefa (1834), zum Triumph Christi (1839), zu den »Denkblättern für unsere Zeit« (1856), zu dem Zyklus der Altlerchenfelder Kirche (1861 und 1873), zum Bethlehemitischen Weg und zu »Er ist auferstanden« (beides 1868), zur Nachfolge Christi (1870), zum Buche Ruth (1875). Von anderen Schriften sei hier erwähnt »Die Kirchenuhr«, ferner »Eine Krippe, kein Krippenspiel, noch weniger Krippenspieltheater« (1853, gedruckt im »Gral«, 1913). In den Jahren 1866—1869 erschienen zuerst in Wien, dann bei Manz in Regensburg vier Hefte »Von der Kunst«. Sie behandeln die Fragen »Kennerschaft«, »Kunst und Wissenschaft«, »Kunst und Handwerk«, endlich »Die christlichen Bilder«, letzteres eine Parallelschrift zu einem Buche des Bischofs Wessenberg († 1860). Ein fünfter Teil »Die Kunst und ihre Formen« verfaßt 1869, erschien erst 1880 aus dem Nachlasse, in Heft 59 der »Katholischen Studien«. Was sonst von seinen Schriften noch veröffentlicht wurde, ist in dem Buche »Joseph Führichs Werke« von H. von Wörndle (Wien 1914) mitgeteilt.

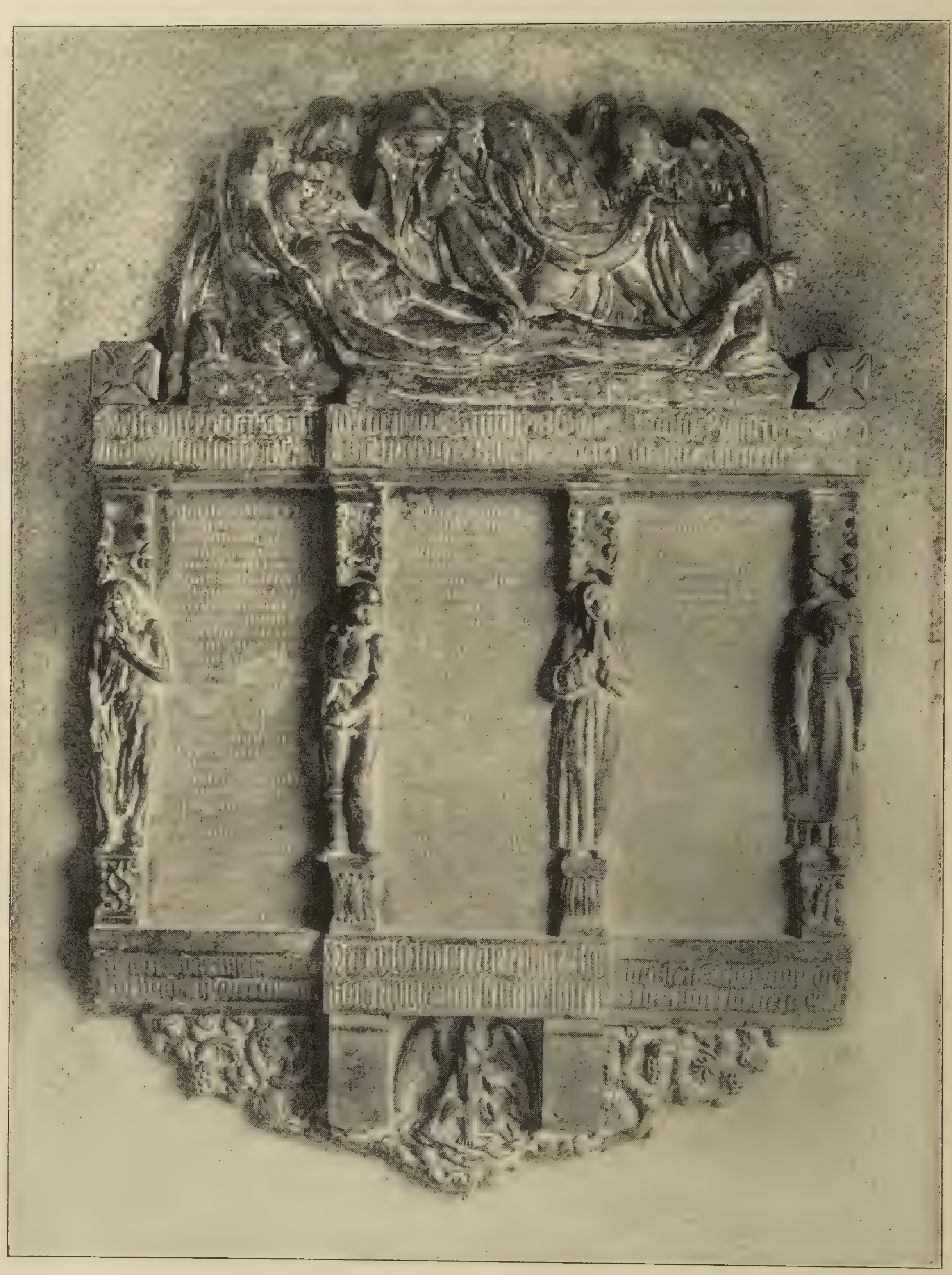
Wir geben nunmehr den Wortlaut der beiden Fragmente. Die Überschriften haben wir hinzugefügt. Im übrigen ist Wortlaut und Schreibart strengstens beibehalten worden.

I. VON KATHOLISCHER UND UNKATHOLISCHER MALEREI

17. Januar 828

Einleitung

1. Wenn von einer katholischen und unkatholischen Malerey die Rede ist, wird darunter natürlicherweise nichts anderes verstanden, als daß es Maler gab, die ihr Kunsttalent in dem einen oder andern Geiste ausgeübt haben. Allein, da das Abwägen ihrer persönlichen Verdienste oder Verschuldungen nur dem ewigen Richter zusteht, ist es auf alle Weise geziemender, nicht sie persönlich, sondern nur ihre Werke in Betracht zu ziehen. Ohnedieß sind manche unbekannt, die meisten bereits abgeschieden: ihre Werke aber sind uns, sammt und sonders zum Nutzen oder Schaden hinterblieben. — So beruht nun in allen vorhandenen Kunstwerken Eine Masse von Erfahrungen, aus denen sich gewiße Resultate deutlich ergeben. — — Daß es eine katholische und unkathol. Malerey giebt, wird Niemand, der nur einige Übersicht im Fache der Kunst erlangt hat, in Zweifel ziehen können. Es ist bekannt, daß die Malerey vom Anbeginn des Christenthumes bis zur Zeit des Raphaels, durchgängig katholisch-religiös, das heißt, allgemein-christlich, war. Wohlzumerken ist dabey, daß sie in dieser universellen Allgemeinheit jede Besonderheit der sogenannten Fächer umfaßte, und es ist daher eine grundfalsche Ansicht oder ein gänzliches Ver-



AUGUST WECKBECKER — KRIEGERDENKMAL IN LORCH AM RHEIN

Roter Marmor. — Text S. 53



AUGUST WECKBECKER — RELIQUIENSCHREIN IN ND.-ERLINSBACH B. AAREM (SCHWEIZ)

Text S. 55



AUGUST WECKBECKER — DENKMAL FÜR ABT RUPERT II., ABTEI SCHEYERN

Text S 53



AUG. WECKBECKER KREUZIGUNGSGRUPPE FÜR CARLOW (IRLAND). — *Text S. 53*

die Malerey, als Talent oder Gabe betrachtet, ihre Bestimmung höher und besser erreicht habe? — worauf überhaupt dies Talent beruhe? — und ob diese Kunst im Grunde wozu nütze, oder gleichgültig sey?

3. Die letzte Frage, ob die Malerey in wichtiger Beziehung nützt, und von welcher Art sie dazu seyn müße, läßt sich leicht durch eine einfache ernste Probe lösen. Man denke sich z. B. einen Sterbenden, der sich, was denn doch jedem Menschen in dieser Lage widerfährt, nach Trost und Stärkung umsieht. Es mögen dann alle Schönheiten und Reize, welche die moderne profane Malerey aus dem Gebiete der Natur, aus dem geselligen Leben, aus Dichtungen und aus dem klaßischen Alterthum nimmt, mit Einem Worte, was sie aus der Welt darstellt, um ihn versammelt seyn; es mag sogar die medizeische Venus, Apoll von Belvedere, und die Gruppe des Laokoon an seinem Lager stehen; er wird bei dem Anblick aller dieser Kunstherrlichkeiten in die tiefste Trostlosigkeit versinken. Denn, hing sein Herz ganz an diesen Objekten, wird es ihn innigst betrüben, sie auf ewig verlaßen zu müßen. Regte sich hingegen noch in seiner unsterblichen Seele Ein Gefühl ihrer Verwandtschaft zum Himmel, und bangt ihm vor dem nahen Eintritt in die Ewigkeit, so wird er sein Auge trostlos von jenen theils erdichteten, theils nichtigen Dingen der Welt abwenden, und dagegen mit Inbrunst das Bild eines Heiligen betrachten, der ihm die Seligkeit und den Weg dahin, zeigt; oder das Bild des Erlösers ergreifen, der ihm den Himmel eröffnet, und der der Weg und das Leben selber ist. — Nur solche Bilder werden ihn stärken und erheitern können. — In diesem Momente ist es dann wohl keine Frage mehr, welche Art von Kunstwerken unselig auf ihn wirken, und welche dagegen ihn von der seligmachenden Seite her, ansprechen. — — Man wird hierauf einwenden, daß die profane Malerey dagegen in anderen Lebensmomenten sehr schätzbar seyn könne. Dem sey wie ihm

kennen des Begriffes: Allgemein, wenn das allgemeine oder katholische für etwas Besonderes gehalten wird. — Daß die Malerey nach jener Zeit sich in mancherley Fächer trennte, und in absonderliche Tendenzen ausartete, ist ebenfalls hinlänglich bekannt. Niemand wird diese spätere Malerey für durchgängig religiös oder gar katholisch halten. Und es bestätigt sich mithin dadurch, daß das unkatholische Prinzip in der Malerey sich durch mancherley Absonderlichkeiten zu erkennen giebt, das katholische hingegen in einer allgemeinen Einfachheit beruht.

2. Es entstehen nun wohl billig die einfachen wichtigen Fragen: auf welchem Wege



AUGUST WECKBECKER RELIEF DES ALTARES IN DER KAPELLE ZU EGGLKOFEN, 1916
Untersberger Marmor. — Text S. 53

wolle; soviel bleibt gewiß, daß sie in den entscheidensten Augenblicken nicht genügen kann, weil sie das innigste Verhältniß der menschlichen Seele, nämlich das zu Gott, nicht betrifft. — Würde man aber nun weiter fragen: welche Art von Gemälden am meisten zur Sittenreinheit und zum inneren Frieden beigetragen, höhere Ideen erweckt, und überhaupt die Verherrlichung Gottes befördert hat, so wird Jedermann der religiösen katholischen Malerey unstreitig diese Vorzüge und diesen Nutzen zugestehen müßen.

4. Die Beantwortung der übrigen Fragen wird sich aus den ferneren Bemerkungen ergeben. Vorläufig ist hier jedoch anzumerken, daß es dabey nicht darauf abgesehen ist, der neueren Malerey allen Werth abzusprechen. Unstreitig hat sie manche rühmliche Bestrebungen, mitunter ein treues, emsiges Studium der Natur, und eine redliche Achtung für Wahrheit an den Tag gelegt. Auch die Virtuositäten, welche sie in den einzelnen Fächern der Landschaft, Thier- und Blumenmalerey erworben hat, sind nicht ohne Lob zu erwähnen. Allein bey aller Gerechtigkeit, die man der modernen Kunst widerfahren läßt, ist denn doch nicht zu verkennen, daß sehr wichtige Unterschiede zwischen ihr und der älteren Kunst, Statt finden; und namentlich in den Objekten. Diese Unterscheidung ist um so wichtiger, da die neuere Malerey lange Zeit hindurch dem natürlichen Grundsatz huldigte; die Objekte seyen ganz gleichgültig, und jene Gemälde die besten, die ihr Objekt — sey es was es wolle — mit der möglichsten Virtuosität conterfeyten. Unnatürlich ist dieser Grundsatz wohl zu nennen, da doch Niemand in der That einen gewißen Besen-



A. WECKBECKER ADAM UND EVA
Skizze

stiel, an welchem ein niederländischer Meister 3 Tage lang malte, höher achten wird, als einen Engelskopf von Raphael, obgleich jenes Stück Holz, seiner geringeren Natur gemäß, gewiß mit größerer Vollkommenheit conterfeyt war. — Der eigentliche Wert der neueren Malerey läßt sich also nur dadurch richtig schätzen, daß man sie, sowohl nach ihrem durchgängigen Charakter, als auch nach ihren einzelnen Fächern, gehörig von der alten Malerey unterscheidet, und in angemeßen untergeordnetem Verhältniß zu dieser betrachtet. Auf solche Weise erscheinen dann ihre einzelnen Gesichtspunkte oder Fächer, wenigstens noch als Trümmer Eines vormaligen Ganzen, eines zerrißenen Panorama, und so ist wenigstens eine Spur des Zusammenhanges mit der alten Kunst noch darin aufzufinden.

5. Wenn man die verschiedenartigen Zweige der Malerey tiefer betrachtet, zeigt sich unverkennbar, daß alle im Grunde von Einem einfachen Triebe ausgegangen sind. Und so abweichend, ja selbst entgegengesetzt ihre Tendenzen auch späterhin wurden, suchte doch jede wiederum in ihrer Art Eine einfache Vollkommenheit zu erreichen, die man das Ideal nannte. Jeder Maler wünschte denn doch, wenn auch auf seine Weise, einen Gegenstand so vortreflich darzustellen, daß Jedermann sein Bild für wahr und schön hielte. — (Fortsetzung folgt)

Druckfehler-Berichtigung

Im Heft II, Seite 28, zweite Spalte, Zeile 14 von unten, muß es statt »angebeteten Muttergottes« natürlich »verehrten Muttergottes« heißen.



A. WECKBECKER GLASGEMÄLDE DER GRABKAPELLE ZU EGGLKOFEN — *Text S. 52*





Leo Samberger 3329 GFCHKM

Vox temporis vox Dei!
+ M. Card. Faulhaber.



LOUIS FELDMANN-DÜSSELDORF GANG NACH EMMAUS

DAS PROBLEM DER CHRISTLICHEN KUNST

Von GEORG LILL

Vorliegender Aufsatz erschien im Jahre 1922 im »Hochland« XX, S. 131 ff. als Schlußfolgerung aus den damaligen höchst bezeichnenden drei Ausstellungen für christliche Kunst, die im Sommer 1922 in München stattfanden. Wenn er hier (mit einer kleinen Änderung tatsächlicher Art) nochmals abgedruckt wird, so geschieht dieses, weil man das, was die Redaktion bei der neuen Übernahme der Leitung programmatisch als ihre Stellung zu der heutigen Lage der christlichen Kunst zu sagen hätte, nicht viel anders ausdrücken könnte. Zudem wird nur ein geringer Teil unserer Leserschaft den Aufsatz früher zu Gesicht bekommen haben. Wir bitten die Ideen, die in diesem Aufsatz niedergelegt sind, so ruhig und sachlich zu überprüfen, wie sie aus einer möglichst objektiven Stellungnahme und aus Liebe zur Sache niedergeschrieben sind. Mancher wird vielleicht an einem oder andern harten Wort Anstoß nehmen. Gerade solche, die einer bisher ungewohnten Anschauung in der ersten Aufwallung Widerspruch entgegensetzen, möchten wir bitten, zu bedenken, daß häufig ein offenes Wort zur rechten Zeit besser ist als ein künstliches Verhüllen und Nicht-Sehen-Wollen.

Der Abdruck geschieht mit besonderer Erlaubnis und durch gütiges Entgegenkommen der Redaktion des »Hochlands«. Die Redaktion.

Um — wenigstens für einen katholischen Christen — mit einem Paradoxon zu beginnen: Angenommen, eine ungeheure Katastrophe vernichte die ganze christliche Welt, nach Jahrtausenden suche eine ganz andere Kultur- und Weltanschauungsperiode aus den ausgegrabenen Denkmälern unserer heutigen Zeit unser Geistesleben zu rekonstruieren. Reine Zufälligkeiten überlieferten den Forschern einen romanischen Dom am Rhein, eine gotische Kathedrale in Nordfrankreich, ein spätgotisches Landkirchlein in Bayern, Trümmer der Renaissancekirchen in Rom, eine Barockklosterkirche in Österreich und schließlich auch irgendeine Kirche in einem kleinen Landstädtchen um 1890 herum oder auch einen bedeutenderen Bau der Neuzeit, wie die Herz-Jesu-Kirche auf dem Montmartre zu Paris oder die Votivkirche zu Wien. Aus diesen mehr oder

weniger gut erhaltenen Trümmern müsse nun der zukünftige Forscher mit einer ebenso vervollkommneten Methode, wie sie die klassische oder christliche Archäologie auf ihre Gebiete anwendet, den religiösen Zustand des Christentums der einzelnen Jahrhunderte feststellen. Wie würde das Resultat lauten für das 12., 15., 16. und 17. Jahrhundert und das für das 19. Jahrhundert? Man stelle nur ein oberbayerisches Kirchlein des 15. Jahrhunderts mit seiner schlichten, ehrlichen Wahrhaftigkeit und dem prunklosen Adel seiner Formen neben einen der häßlichen, scheußlichen, verlogen und dumm prunkenden Bauten, wie sie leider Gottes so viele Städte und Dörfer unserer Heimat verunzieren oder die frische, quellende Kraft einer alten Kathedrale neben eine blutlose, errechnete Nachahmung der Neuzeit! Diesen Gegensatz empfinden, heißt das Problem der christlichen Kunst in der heutigen Zeit in seinem Kerne spüren.

Es ist nicht mehr wie vor zwanzig, dreißig Jahren, wo man sich dieses Gegensatzes gar nicht bewußt wurde. Nicht nur in außerchristlichen Kreisen, auch in christlichen fühlt man schmerzend die Wunde, und nicht nur in Deutschland, wo vielleicht noch nicht einmal das überhaupt denkbar tiefste Niveau erreicht ist, wenn man gewisse Dinge in Italien, Frankreich, Polen und Kroatien zum Vergleich heranzieht, sondern auch im Ausland wird man sich über den beängstigenden Zustand klar. Alexandre Cingria hat im Jahre 1917 die gut fundierte, aus künstlerischer Seele heraus geschriebene Schrift ‚La décadence de l'art sacré' von Genf-Lausanne ausgehen lassen, die dann auch das Echo von Claudel gefunden[1]). Und in Italien stellte der Franziskanerpater Agostino Gemelli in seiner Zeitschrift ‚Vita e pensiero' die Rundfrage über ‚La decadenza dell'arte cristiana'.

In Deutschland hat die heftiger und bewußter geführte Auseinandersetzung gerade jetzt einen Höhepunkt erreicht mit den drei bedeutungsvollen Ausstellungen christlicher Kunst, die sich in München zusammengefunden: der konservativen der ‚Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst', der radikalen der ‚Dombauhütte'[2]) und einer mehr vermittelnden, wenn auch bewußt fortschrittlichen, die unter der Leitung von Prof. Richard Berndl-München in einer eigenen Abteilung: ‚Christliche Kunst' der ‚Deutschen Gewerbeschau' zusammengestellt wurde. Die an diese Ausstellung sich anknüpfenden Auseinandersetzungen, teilweise heftigster und leidenschaftlichster Natur, lassen es angebracht erscheinen, das Problem einmal in seiner ganzen prinzipiellen Tiefe und Breite aufzurollen.

Seitdem die Kirche aus den Katakomben gestiegen, hat gleichzeitig mit der Entfaltung ihres inneren Wesens die äußere formhafte Manifestation ihres Seins einen ungeheuren Siegeslauf angetreten, der alle Möglichkeiten erschöpfte, wie sich der Geist sinnenfällig ausdrücken kann. Die ungeheuren Spannungen, die in der Lehre der Kirche sich harmonisch vereinigen, existieren auch in der christlichen Kunst: dunkles Ängstigen, mystisches Sehnen, adeliger Stolz, triumphierender Jubel und kindlich-strahlende Freude, kontemplatives In-sich-versenken, ebenso wie weltsicheres Sich-verausgaben. Und dies nicht etwa in der Empfindung eines einzelnen, sondern in der Gebundenheit eines Gemeinschaftswillens, der ganze Generationen in der stilgeformten Einheit zusammenfaßt. Aus dieser Kulturhöhe nun, die auf seelisch-geistigen Kräften beruhte, ein Titanensturz, der bis zur äußersten Barbarei und Verständnislosigkeit führte!

Wie ist das erklärlich? Man führt vor allem äußere Gründe an. Die Revolution und die Säkularisation haben sicher der Kirche die reichen Geldmittel genommen, mit denen sie Kultur- und Kunstaufgaben bis dahin erfüllen konnte. Sie hat aber auch, was bisher noch viel zu wenig beachtet wurde, die bis dahin auf weltlichem wie geistlichem Gebiet führende Schicht der hohen und höchsten Aristokratie von den allein ausschlaggebenden Stellen mehr und mehr entfernt. An die Stelle von Menschen, die sozusagen mit dem Blute eingesogen hatten, was äußere Kultur ist, die in einer Generationenreihe die äußere Formung geistigen Erlebens um sich sahen, die mit einer sicheren instinktiven Witterung den Fortschritt dieser Gestaltungen miterlebten, traten ganz andere Gesellschaftsschichten, aus bäuerlichen, kleinbürgerlichen, rein intellektuellen Kreisen, die aus staatspolitischen und verwaltungstechnischen Gründen in künstlerischen und baulichen Fragen zumeist nicht einmal maßgebenden Einfluß hatten. Nur ein schlagendes Beispiel für die grundsätzlich andere Gesinnung früherer Zeiten, wie sie heute auch in ihrer persönlichen Zuspitzung nicht mehr denkbar wäre! Im Jahre 1793 lieferte

[1]) Vgl. Wackernagel, Die Kunst der Kirche, ‚Hochland' XVII, 2, S. 88ff.

[2]) Vgl. ‚Hochland' XX, 1 (1922/23), S. 107ff.



KASPAR SCHLEIBNER-MÜNCHEN — AUS DEM KREUZWEG IN NÜRNBERG



GEBHARD FUGEL-MÜNCHEN — CHRISTI GEBET

der berühmte, aber damals schon alte Hofbildhauer Peter Wagner von Würzburg, sowie der jugendlichere, künstlerisch fortschrittlichere Hofstukkator Materno Bossi Entwürfe für eine Kanzel in der Stadtkirche von Kitzingen. Der Fürstbischof Franz Ludwig von Erthal, dessen ‚landgepriesenem Baugeschmacke‘ die Entwürfe vorgelegt werden mußten, lehnte die Kanzel von Wagner, die wohl noch rokokohafte Nachklänge hatte, als ‚äußerst gotisch (d. h. rückständig) und geschmacklos‘ ab, weil ‚die Welt einen sehr übeln Begriff von meinem Geschmacke bekommen müßte, wenn ich die Ausarbeitung gestatten würde‘. So wurde die für damalige Zeit ganz modern empfundene, klassizistische Kanzel von Bossi aufgestellt.

Es soll das eine einfache Konstatierung, keine abschließende Wertung sein; denn daß der hohe Klerus des 19. Jahrhunderts auf rein religiös-kirchlichem Gebiete von vielen bedenklichen Einstellungen des 18. und auch der vorhergehenden Jahrhunderte frei war, braucht nicht eigens betont zu werden. Der Katholizismus des 19. Jahrhunderts mußte teilweise in innerer Notlage die rein geistig-kulturelle Gestaltung vernachlässigen, um für Angriffe auf staatspolitischem und wirtschaftlichem Gebiete und für Angriffe in weltanschaulich-philosophischen Fragen die nötigen Kräfte zu haben. Vieles hatte der Rationalismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts ohnehin schon vernichtet. Er hat vor allem die zahlreichen Fäden zerschnitten, die, von einer fortschrittlichen, sich stets erneuernden Kunstbewegung ausgehend, zu den konstanteren, weil tief wurzelnden Volksanschauungen führten. Mit plumper Hand hat man polizeilich die Volksfeste der hohen kirchlichen Feiertage mit ihren sinnenfälligen Gewohnheiten, ferner Krippen, Wallfahrten, Umritte, Devotionalien, Heiligenbilder verboten. Als schließlich bei der Wiedererstarkung kirchlichen Lebens die alten Angewohnheiten wieder aufgenommen wurden, war die alte Handwerkstüchtigkeit erloschen, und schlechte, fabrikmäßige Surrogate hatten um so leichteres Spiel, dort Boden zu fassen, wo früher echtes, vollgültiges, weil mit der Seele erfaßtes Leben blühte. Fast noch größer war aber der Schaden, daß nunmehr sich eine ‚Volkskunst‘ breit machen konnte, die nur für das Volk‘ im schlechten Sinne des Wortes geschaffen war, d. h. für Leute mit schlechtem Geschmack und geringem Verstand, während die Gebildeten in rationalistischer Überhebung, aber auch aus feinerem Geschmacksempfinden sich davon abwandten. Der folgenschweren Trennung von Gebildeten und Ungebildeten im literarisch-intellektuellen Sinn, die seit dem Humanismus erfolgt ist, schließt sich jetzt erst im 19. Jahrhundert eine Trennung im ästhetisch-künstlerischen Sinne zum mindesten auf dem Gebiete der religiös-kirchlichen Kunst an. Das mittelalterliche Gemeinschaftsgefühl hatte auch in der Barock- und Rokokokunst noch seine Geltung behalten.

Zu diesen mehr äußeren Gründen des Zerfalls gesellen sich aber noch bedeutungsvollere innere Zersetzungen. Mit dem ersterbenden Empire erlischt die große schöpferische Formkraft der europäischen Kunst überhaupt und damit in erster Linie die Fortentwicklung einer selbständigen Architektur, der Kunst, die genau ebenso wie die christliche Kunst vor allem Zweckkunst in der kaum mehr geahnten Bedeutung dieses Wortes ist; wissen wir doch infolge des schwächlichen L'art-pour-l'art-Begriffes von der lebendigen Verschmelzung von Kunst und Leben nichts mehr. Auch die romantische Nazarenerbewegung konnte keinen Raum selbständiger Art bilden, in dem ihre Werke erst Bedeutung hätten erlangen können. Eine schwächliche, fast weibliche Empfindsamkeit des ganzen Denkens, manchem ihrer Vertreter selbst unangenehm bewußt, ließ auch die Werke der Malerei und Bildhauerei trotz ihrer religiösen Echtheit nicht zu einer selbstbewußten, eigenständigen Größe kommen, sondern versenkte sie um so tiefer in eine geschmackvolle, aber doch nur passive Nachahmung. In ihren Schülern und Nachfolgern, noch einmal schwächlicher empfunden, mußte dann erst recht die Sentimentalität erwachsen, die bis zu der verlogensten, charakterlosesten und geschlechtslosen ‚Heiligenbildermalerei‘ führte, aus Geschäftsnotwendigkeit, nicht aus innerem Drang heraus.

Die bis dahin ganz unbekannte Schicht der ‚Kirchenmaler‘ und der ‚christlichen Künstler‘ ist damals entstanden; denn ein Albrecht Dürer, wie ein Ignaz Günther, ein Michelangelo, wie ein Balthasar Neumann, hatten es für selbstverständlich gehalten, aus der inneren, ungeschiedenen Einheitlichkeit ihres Erlebens heraus, sowohl der Kirche wie der Welt zu dienen, beide Male mit der ganzen Höhe ihres Könnens, beide Male aber mit innerer Wahrheit, weil sie eben Glauben und Leben völlig zu vereinigen wußten. Dieses neu entstehende christliche Kunstghetto hat aber nicht nur



OTTO RÜCKERT-MÜNCHEN — DER ALTE DER SAGE IM SERAPHIMEN-CHOR. FRESKO IN TRECHTINGSHAUSEN BEI ST. GOAR



ALBERT FIGEL-MÜNCHEN — GANG NACH EMMAUS

seine Mauern selbst gebaut, sondern auch von außen her wurde ein Wall gezogen. Der Realismus und Naturalismus fand selbst keinen Weg zur Monumentalität einer religiös-christlichen Kunst. Wie konnte sich ein überbetonter Individualismus an eine liturgische Vorschrift, an einen dogmatischen Inhalt binden? Was wollte eine Kunst, der das ‚wie' alles, das ‚was' gar nichts galt, in der Kirche, wo das Sein alles, die bloße Erscheinung nichts bedeutet! Dazu noch die skeptische Verachtung des Kirchlich-Religiösen überhaupt, die sich in weiten Kreisen der Künstlerschaft bis zur lasziven Verhöhnung und bis zur absichtlichen Überspitzung des Erotisch-Sinnlichen steigerte.

Trotzdem — all das wäre sicher auch im 19. Jahrhundert zu überwinden gewesen, wenn nicht die wesentlichste Vorbedingung einer religiösen Kunst gefehlt hätte: die Tiefe der religiösen Erfassung. Keine große religiöse Welle ist seit dem 16./17. Jahrhundert, der Zeit der Gegenreformation, mehr über die christliche Welt gelaufen. Und was gerade diese ungeheuren periodischen Erschütterungen, die mit elementarer Wucht sämtliche Kreise der Bevölkerung, hoch wie nieder, erfaßten und den sterilen Boden auflockerten, für die religiös-christliche Kunst bedeuteten, ist uns erst rein wissenschaftlich-kritisch in den letzten Jahrzehnten klar geworden: der Katakombengeist für das Entstehen der Basilika, die Cluniazenserreform für die romanische Kunst, die Kreuzzugsbewegung für die gotische Kathedrale, die seraphische Erneuerung des hl. Franziskus für die italienische Renaissance, die Mystik für die deutsche Gotik, die innere Reform der Kirche und der Geist des hl. Ignatius für die Barockkunst. Jede große Bewegung gebiert einen neu geformten Dom der Andacht. Wo ist der neue Dom des 19. Jahrhunderts? Man darf allein aus dem Fehlen dieses neuen Doms auf eine Schwäche des religiösen Lebens schließen. Manche werden die romantische Bewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts entgegenhalten. Aber gerade bei einer eingehenderen Untersuchung dieser für die Neuzeit wichtigsten geistig-religiösen Bewegung wird sich die Tatsache ergeben, daß der Bewegung die Intensität und der Umfang abgeht, wie sie etwa die früheren Erneuerungszeiten hatten. Ein Teil der religiösen Bewegung, besonders in gläubig-protestantischen Kreisen, bog sich nur zu bald in rein national-politische Ziele um, ein anderer, mehr im katholischen Gebiet, beschränkte sich wesentlich auf literarische und theologische Zirkel. Gewiß sickert von ihnen eine Erneuerung auch der breiteren Schichten der Gebildeten, Bürger und Bauern durch. Aber wer etwa noch traditionelle Verbindungen bodenständiger Familien verfolgen kann, wird aus der damaligen Generation die rationalistische Kühle, ein Erbteil der vorangehenden Periode, herausfühlen, die schließlich doch nur eine korrekt bürgerlich-sittliche Anständigkeit als wesentlich betont, dagegen jede Glut der Erneuerung — und nur daraus kann schließlich die letzte Blüte treiben — als ungehörigen Überschwang ablehnt. Diese korrekte Zurückhaltung spricht sich in der ganzen Geistigkeit der biedermeierlichen Periode aus und kann ganz deutlich in Porträts und Kunstwerken der zwanziger bis vierziger Jahre erschlossen werden.

So fehlten der christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts die inneren wie die äußeren Voraussetzungen eines wirklichen Hochstandes. Aber durch den — in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fast völligen — Abschluß von der lebendigen profanen Kunst trat eine Inzucht ein, die zur völligen Qualitätslosigkeit führen mußte, um so mehr, als auch im sonstigen geistigen Leben des katholischen Volksteils diese Qualitätslosigkeit, ja überhaupt der geradezu mangelnde Instinkt für Qualität, erschreckend überhand nahm. Ich verweise nur auf analoge Klagen in bezug auf Literatur und Wissenschaft. Das ständige Abströmen der gebildeten und besser situierten Schichten ins liberale, libertinistische und freigeistige Lager entfernte gewiß die für eine andere Einstellung wichtigsten Träger, andere robustere, aber auch weniger reizsame traten an ihre Stelle. Dazu kam die mechanisch-materielle, industrielle Zeitanschauung, auch die rein naturwissenschaftliche, experimentelle Geistesrichtung, die auch die breitesten Massen nur auf eine äußerliche Richtigkeit, auf die Photographentreue züchtete, aber den seelischen Ausdruck und seine nicht meßbare Form negierte. Trotz alledem bleibt es unverständlich, wie auch in sehr weiten Kreisen maßgebender katholischer Geistlicher jedes Gefühl für Qualität, das heißt für innere Kostbarkeit, Echtheit und Wahrheit völlig ersterben konnte, wo doch gerade die katholische Kirche mit einem wunderbaren Verständnis für tiefe Symbolik und Naturverwachsenheit nur das in jeder Beziehung Wertvollste um die Geheimnisse des Altares duldet, wo sie mit den genauesten Vorschriften nicht nur über Gold

und Linnen der heiligen Geräte, über unverfälschten Wein, sondern auch über das echte Bienenwachs und das lautere Öl im ewigen Licht wacht, und wie sich diese Sorge im kleinen wie im großen, in allen liturgischen Dingen, in Altar- und Kirchenbauvorschriften, in der Pflege des Gesangs und der Musik, der Sprache und der Zeremonien ausspricht. Und unzählige Mitglieder dieser Kirche haben die scheußlichsten Surrogate, zinkgepreßte und gipsmodellierte Fabrikate, den billigsten Trödel und den größten Kitsch im Allerheiligsten zugelassen, und nicht nur materiellen Kitsch, sondern auch seelischen Kitsch, verlogene, gestohlene, ohne innere Anteilnahme heruntergeschluderte Dinge, triefend von betschwesternhafter Sentimentalität, mit verlogenen scheinheiligen Gesichtern und verdrehten Augen, aus denen nicht mehr die Hingabe an den Herrn, sondern die Wirkung auf die Nachbarin spricht. Auch hier wird man einen Einwurf haben: Es war eben nicht mehr Geld da. Doch dürfte dies in den seltensten Fällen Geltung haben, höchstens einmal bei einem ganz armen Kirchlein der Diaspora, und selbst da hätte man für weniges Geld in früheren Zeiten eher einen der achtlos aus den Kirchen geworfenen Barockheiligen erwerben können, als eine gipserne Fabrikware. Und sind nicht selten gute, alte Dinge des 17. und 18. Jahrhunderts, selbst der gotischen Zeit aus den Kirchen entfernt und an den dann später verschrienen ‚Juden' verkauft worden, selbst Meßgewänder und hl. Geräte, obwohl das die Kirche ausdrücklich verbietet, um an ihre Stelle neuen Schund zu setzen? Oder warum ist man so egoistisch geschäftig, im Lauf von wenigen Jahren eine Kirche mehr zur eigenen Ehre als zur Ehre Gottes bis auf die letzte, wenn auch schlecht geratene Votivtafel fertigzustellen, statt wie in früheren Zeiten Jahrzehnte und Generationen daran arbeiten zu lassen, dafür aber alles, was nun einmal gemacht wird, wie für die Ewigkeit als allein des Hauses Gottes würdig zu machen? Und warum muß man bei Neuanschaffungen immer auf lokale Bindungen und vereinsmeierliche Rücksichten Bedacht haben, statt den Würdigsten für die Arbeit am Gotteshaus zu berufen?

Das Furchtbarste am heutigen Problem der christlichen Kunst ist die Tatsache, daß es nicht etwa nur gilt, nach einem bestimmten, klaren Ziel hin zu arbeiten, sondern daß man in den eigenen Reihen überhaupt erst Sinn schaffen muß, damit nicht unter jedem



KARL KILLER-MÜNCHEN, KRIEGERDENKMAL IN ST. PETER IN MÜNCHEN

künstlerischen Niveau überhaupt gearbeitet wird. Es gibt leider neuere Kirchen, die eine ausgesprochene Schande für christliche Kunst und christlichen Geist sind, es gibt Hunderte von Devotionaliengeschäften und Devotionalienfabriken, die vernichtet oder kirchlich verboten gehörten. Es ist nicht gleichgültig, ob man unseren breiten Massen seelenlose, kitschige Hauskunst gibt, die ihren religiösen Sinn verfälscht, und, wenn einmal skeptische Zweifel erwachen sollten, selbst zur ekelvollen Abneigung führen kann, weil die Zweifler das Bild mit dem Wesen verwechseln, oder ob man ihnen gesunde,



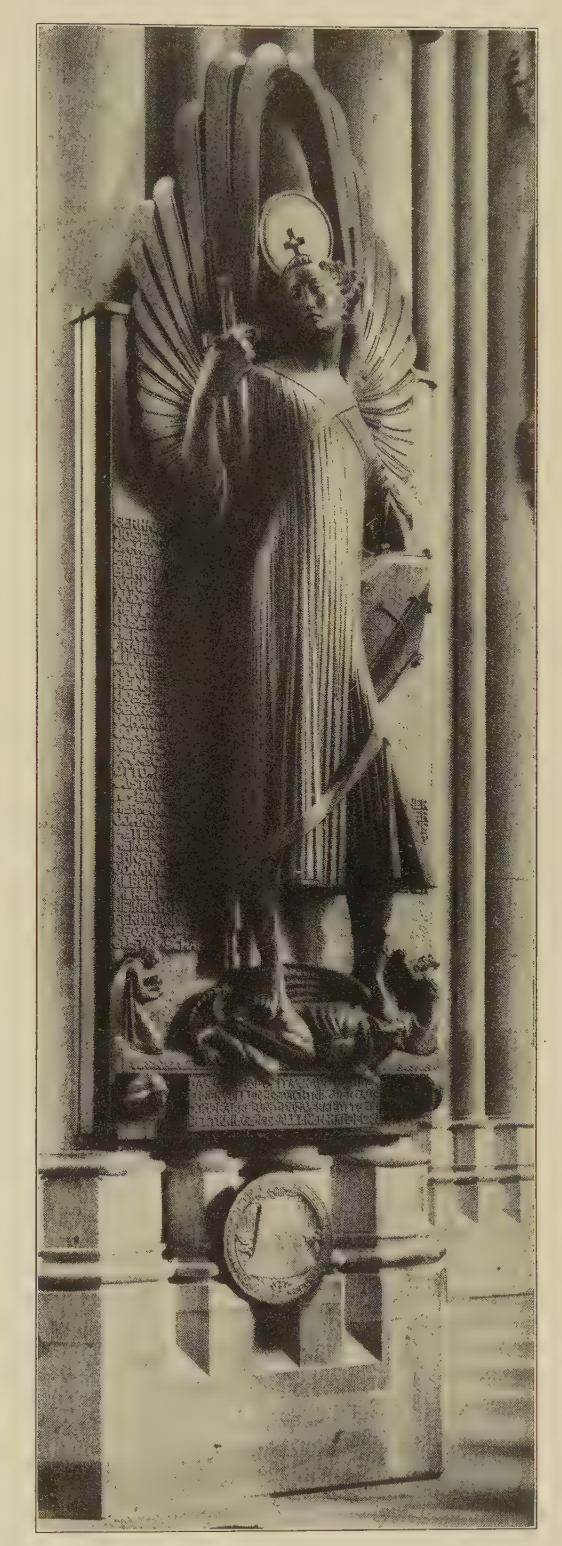
MAX HEILMAIR-NÜRNBERG †, KRIEGSGEDÄCHTNISMAL IN HL. GEIST IN NÜRNBERG

nahrhafte Hauskost reicht. Viele mögen aus Gleichgültigkeit, Trägheit, Unkenntnis diese Dinge dulden. Aber es gibt auch Fälle, wo man trotz besseren Wissens auf schlechte Instinkte spekuliert. Ein Beispiel: Eine große Abtei bestellt eine Riesenauflage von farbigen Mitgliedswandblättern einer Bruderschaft, doch genau nach der alten Vorlage. Das alte Blatt ist ein technisches, wie künstlerisches Greuel allerübelster Art, unglaublich schlecht gezeichnet, scheußlich bunt in der Farbkleckserei, aber in einer gewissen schmalzig banalen Auffassung. Der Verleger, der viel gewöhnt ist und auf dem geschäftlich bewährten Standpunkt steht, daß nur die mindere Ware Geld einbringt, entsetzt sich aber selbst und läßt von einem ganz gemäßigten, in vielen Kalenderzeichnungen volkstümlich bewährten Maler einen Entwurf machen, der sich in der Einteilung und Ineinanderschachtelung der vielen Einzelbildchen genau an das Alte anschließt. Der Verleger schickt die auch für den einfachsten Mann faßliche Skizze an die Abtei mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß der neue Entwurf an der festgesetzten Gesamtsumme nicht das Geringste ändere. Mit Entrüstung wird erwidert, wenn der Verlag nicht nach dem alten Blatt, an das die Leute nun einmal gewöhnt seien, arbeiten wolle, so würde man eben zu einem andern Verlag gehen. Was wollte der Unternehmer machen? Er hat das Geld mit dem Schund verdient, und das ‚Kunstblatt‘ verbreitet in einer national und kirchlich sehr gefährdeten Gegend ‚deutschen und katholischen‘ Geist! Und welchem aufmerksamen Beobachter ist es nicht bekannt, daß gerade auf vielbesuchten Wallfahrtsorten, wo sich ungeheure Scharen gläubigen Volkes Mut und Kraft im Leben holen, ein Seuchenherd übelster Devotionalienkunst sich breit macht, der von dort aus unsere Dörfer und Städtchen verpestet? Haben sich noch niemals die verantwortlichen Stellen klargemacht, daß sie das, was sie im Beichtstuhl und auf der Kanzel an echter Frömmigkeit pflanzen wollen, mit dieser Duldung, sogar Billigung übelsten Geschäftskatholizismus schädigen können? Ein grundsätzlicher Irrtum besteht darin, daß man den nötigen Gemeinschaftsgeist in der Kunst auf den Geschmack der Ungebildeten und Kulturlosen einstellen zu müssen glaubt, oder daß man in einer unmännlichen Ängstlichkeit nur im Hinblick auf das ‚scandalum pusillorum‘, das Ärgernis der hysterisch Frommen, alles, was über die normale Linie der Langwei-

ligkeit und der abgedroschenen frömmelnden Banalität hinausgeht, als suspekt abzulehnen sich gedrungen fühlt. Dabei übersehen gerade diese Berufer auf die angebliche kirchliche Tradition, mit welch wahrhaft christlicher Freiheit im frühen wie späten Mittelalter, in der Renaissance und Barockzeit die kirchliche Kunst sich entwickeln konnte, mit einer gesunden, selbstsicheren, weil wirklich gläubigen Freiheit, die in den Schriften der Kirchenväter, der Scholastiker und Mystiker ihre Analogie findet.

Die Widerstände gegen diese Qualitätslosigkeit der christlichen Kunst sind nicht erst von heute. Der beste Widerstand wären allerdings wirklich große, führende Künstler auf dem Gebiete christlicher Kunst gewesen. Diejenigen, die hier genannt werden könnten, von den Franzosen: Pierre Puvis de Chavannes, Ferdinand Humbert, Maurice Denis, von den Deutschen: Wilhelm Steinhausen, Eduard von Gebhard und Fritz von Uhde hatten aber doch nur eine ganz beschränkte Wirkung, die in ihrer Isoliertheit, ihrer Subjektivität lag oder vor allem bei den Deutschen in der individuellen Ausdeutung des Christlichen im spezifisch protestantisch gefühlvollen Geist, der zu einem tatsächlich kirchlichen Stil nicht führen konnte. Immerhin regen sich auch im neueren Protestantismus beträchtliche Kräfte, um ihn von seiner Ablehnung einer umfassenderen kirchlichen Kunst abzubringen.

Im deutschen Katholizismus — von anderen katholischen Ländern wüßte ich keine ähnliche Bewegung zu nennen — muß man die Gründung der ‚Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst' im Jahre 1893 als eine Tat bezeichnen. Der Tiefstand in den siebziger und achtziger Jahren, der in diesem Falle sich an die profane Industriebewegung mit ihrer Devise billig und schlecht anschloß, und der den ‚kirchlichen Kunstanstalten' ein konkurrenzloses Feld der Tätigkeit erschloß veranlaßte eine Gruppe junger Künstler, die im wesentlichen aus der Sphäre der Münchener retrospektiven Bewegung ‚Unserer Väter Werk' herauskamen, zu einem engeren Zusammenschluß, der die grundsätzlich wichtige Forderung aufstellte, den Künstler selbst wieder mit der Kirche und ihren Vertretern zusammenzubringen und der Originalkunst neue Bahnen zu bereiten Ihrer ganzen Herkunft und der Zeiteinstellung nach mußten diese Männer auf dem Standpunkt der Stilimitation stehen. Und deshalb auch der große Erfolg, den



GEORG GRASEGGER-KÖLN — KRIEGERDENKMAL IM DOM ZU KÖLN



THEODOR NÜTTGENS-BERLIN — FRESKO IN DER ST. ÄGIDIENKAPELLE ZU BRESLAU



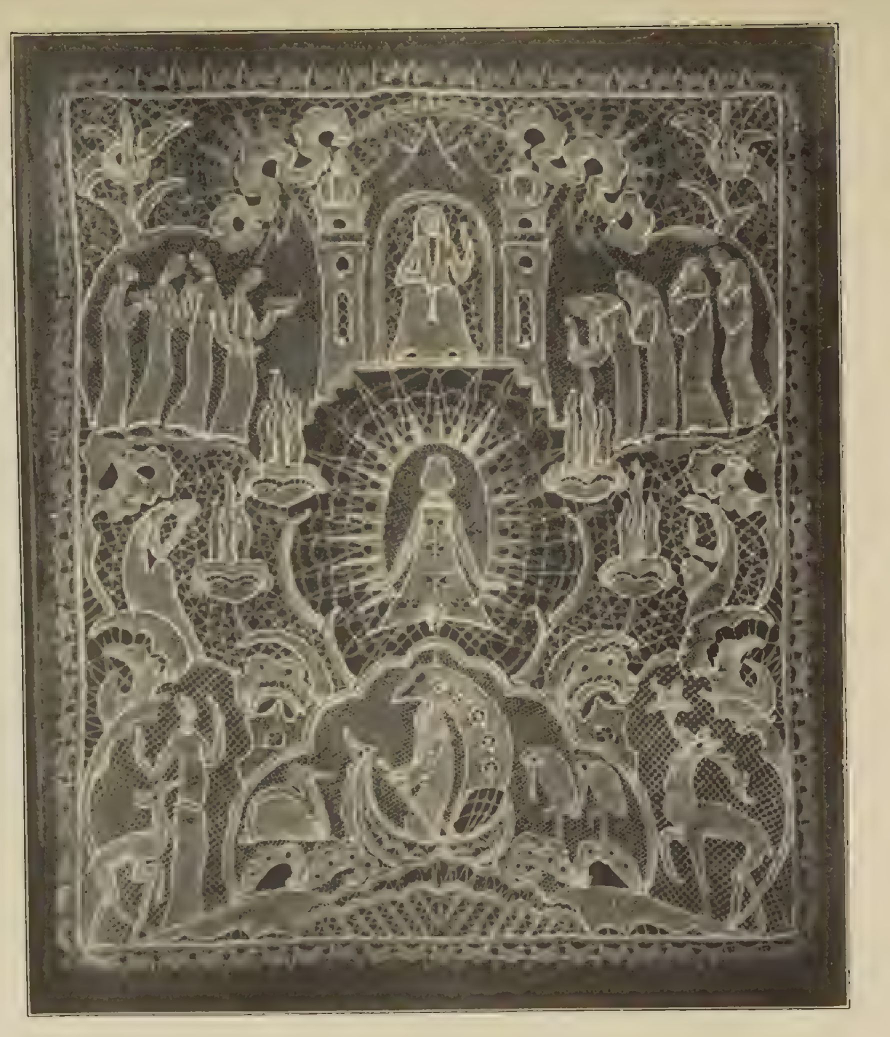
JOSEF BERGMANN-MÜNCHEN

FRESKO IN DER PFARRKIRCHE ZU OLCHING BEI MÜNCHEN



SCHULE VON MAX HEILMAIR-NÜRNBERG † IDEENENTWURF FÜR EIN KRIEGERDENKMAL EINER KLEINEN GEMEINDE

sie in kurzem erzielten. Die intellektuell-gelehrte Einstellung brachte die alte Kunst aller Stilperioden zur neuen Geltung, und die Gebildeten meinten, man müsse nur diese alte Kunst als Vorbild nehmen, dann habe man wieder eine blühende christliche Kunst. Und so wurde lustig darauf losgebaut, gemalt und gemeißelt: romanisch, gotisch, Renaissance, Barock und Rokoko. Und dies um so mehr, als die frisch aufblühende Denkmalpflege, auch ein Kind der modernen Intellektualität, gerade in dieser Beziehung auch große und dankbare Aufgaben stellte. Diese falsch verstandene Denkmalpflege, die meint, daß nun jede gotische Kirche gotisch ausgemalt werden solle, in eine Barockkirche nur ein barocker Heiliger gehöre, während sie sich mit der stilgerechten Instandhaltung der einmal vorhandenen Denkmäler begnügen müßte, war ein neues schweres Hemmnis für die Entwicklung einer zeitgerechten christlichen Kunst, bei der Temperament und Seele des Künstlers selbst hätten zur Geltung kommen können. Nicht wenige der Künstler empfanden den Zwang drückend, aber was wollten sie machen, wenn sie an den schon ohnehin nicht hoch bezahlten Arbeiten Anteil haben wollten? Einzelne machten dem in der Hochblüte stehenden Naturalismus Konzessionen; manche, die unabhängiger waren, suchten vorsichtig über historische und psychologische Einstellung zu einem persönlichen Stil zu kommen; viele begnügten sich mit routinierter Gewandtheit, kirchlicher Korrektheit und einer nicht zu sehr mit Gedanken beschwerten Faßlichkeit. Das gut geprägte Wort Cingrias von der absoluten Langweiligkeit der modernen christlichen Kunst kommt einem dabei ins Gedächtnis. Am besten schnitten noch die Künstler ab, die in einer gefühlvollen bürgerlichen Einstellung kleine Idyllen für die Familienstube malten. Sie entsprachen in gewisser Beziehung am meisten einer tatsächlichen Zeitstimmung, auch wenn sie alte Motive wiederholten. Viele, auch ehemals Vielgenannte, gingen dagegen vollständig in der Maskeradenhaftigkeit der Stilgattung unter. Es läßt sich eben nicht ohne Einbuße an



ELSE JASKOLLA-
MÜNCHEN



ELSE JASKOLLA-
MÜNCHEN

MESSGEWAND, STAMMBAUM CHRISTI
IN REICHSTER SEIDEN- U. GOLDSTIK-
KEREI AUF WEISSEM SEIDENGRUND



ANTON GRATH-WIEN PIETÀ

seelischer und künstlerischer Kraft in der Sprache toter Geschlechter predigen, so wenig ein Prediger, der den Geist mittelalterlicher Gläubigkeit erwecken will, mit den Worten und Sätzen eines Berthold von Regensburg, eines Eckehart und eines Capristan predigen dürfte, wollte er den tatsächlichen Bedürfnissen seiner Zeit gerecht werden. Selbst solchen Künstlern, die mit einem manchmal geradezu verblüffenden, technischen Können Werke im Sinne alter Kunst schaffen, muß man entgegenhalten, daß die alten Stile doch nur der adäquate Ausdruck einer bestimmten, zeitlich begründeten, geistigen wie religiösen inneren Verfassung waren, und daß wir heute, wenn wir ein eigenes inneres Erleben überhaupt noch haben sollten, es auch in einer neuen, entsprechenden Form zum Ausdruck bringen müßten.

Die ‚Deutsche Gesellschaft' hat all diese verschiedenen Strömungen tolerant in ihrem Kreise geduldet; ihre Duldsamkeit ging sogar nicht selten bei der Auslese der Qualität viel zu weit. Der Grundfehler ihrer Einstellung ging dahin, daß sie sich mit einer mehr ethisch-künstlerischen Forderung nach einer korrekten Kirchlichkeit und einer mehr äußerlichen Einwandfreiheit im allgemeinen begnügte, statt sich das künstlerische Ziel zu setzen, die christliche Kunst von allen äußerlichen Bindungen langsam, aber konsequent zu befreien und ihr dafür inneren Geist und Formkraft zu geben. Allerdings eine Aufgabe, die außerordentlich schwer ist! Wenn auch innere, mehr persönliche Streitigkeiten die Werbekraft der Gesellschaft hemmten, so muß doch heute nach wie vor gesagt werden, daß die Gründung der Gesellschaft eine Notwendigkeit war, daß sie das Gesamtniveau der christlichen Kunst gerade in Deutschland im Vergleiche zu anderen Ländern bedeutend gehoben und daß sie bei ihrer Verbreitung über ganz Deutschland noch einmal von außerordentlicher Bedeutung werden kann, wenn sie sich innerlich erneuert und eine regere, besser fundierte Tätigkeit vor allem auch in den Diözesangruppen entwickelt. Einzelabsplitterungen provinzieller Art sind zur Inzucht und damit zur Wirkungslosigkeit verurteilt.

Bezeichnenderweise heben sich aus der retrospektiven, in verschiedenen Stilarten beliebig wechselnden Richtung zwei Versuche ab, die die christliche Kunst auf einen ganz bestimmten Stil festlegen wollten, Versuche, die — wenigstens in einem Fall — auf eine Byzantinisierung hinausliefen mit all ihren Folgeerscheinungen: der des Todes einer lebendigen Kunst, aber konsequent auch des Todes einer lebensvollen Religion. Der eine ist das künstlerisch sympathische, aber intellektuell doch stark gehemmte Streben des P. Desiderius Lenz in Beuron, aus einem genau berechneten Kanon, der aus ägyptischer und antiker Kunst abgeleitet ist, eine neue liturgische Monumentalkunst von mönchischer Kraft und Schlichtheit zu schaffen. Dieser Versuch ist an Blutunterbindung gestorben, da aus inneren Gründen kein Nachfolger die Bestrebungen des P. Desiderius Lenz fortsetzen wollte noch konnte. Viel seltsamer ist jene Verordnung des Kardinals Fischer von Köln, die am Ende dieser ganzen retrospektiven Periode im Jahre 1911 grundsätzlich festlegen wollte, daß für die Diözese Köln nur im Stil der romanischen und gotischen Kunst gebaut werden dürfe und allen späteren Stilarten die Genehmigung zu versagen sei, ferner daß für die Malerei die alten deutschen Maler, besonders der Kölner Schule als Vorbilder zu empfehlen seien, eine bureaukratische Verfügung einer kirchlichen Behörde, wie sie in ganz Westeuropa wohl einzig dasteht. Nicht nur weil Kardinal Fischer kurz darauf starb, wurde die Ausführung inhibiert, sondern ein Gott sei Dank noch vorhandenes

Gefühl für wachsendes religiöses Leben auch in unserer heutigen Zeit hat eine solche orientalische, seelenlose Verknöcherung verhindert.

Aber vielleicht hat gerade dieses Vorgehen in der temperamentvollen Geistigkeit des Rheinlandes eine besondere Vorliebe für den strikten Gegensatz einer retrospektiven Kunst hervorgerufen, nämlich für den Expressionismus. Nur auch hier wie in anderen Gegenden die für den neueren deutschen Katholizismus nicht gerade sehr sprechende Erscheinung, daß man sich — wenigstens zum Teil — selbst für die Auswüchse der neueren Richtungen erst dann einsetzt, wenn man sie an den Hauptzentren schon als überholt empfindet, und dort, wo man feinere Witterung für die nervös hastige Entwicklungsschnelligkeit hat, schon für einen neuen Klassizismus, ja Naturalismus Propaganda macht, wie dies jetzt geschieht.

Der wirkliche Expressionismus hat mit seiner entscheidenden Abkehr vom Naturalismus, von dem wesentlich technisch interessierten und daher geistarmen Impressionismus und von der Stilimitation, allerdings wie noch niemals eine Kunstbewegung der neueren Zeit, den Weg freigemacht für eine vertiefte, neue, religiöse und christliche Kunst. Denn wo sollte sich am ehesten wieder Raum finden für eine große, alle menschlichen Schichten umfassende Synthese des inneren Sehnens in einer großen, monumentalen Formung als an den Wänden der Kirchen? Allerdings dieses neue, innere Verlangen kommt nicht von dieser Kirche selbst, die ihre Wände hergeben soll, sondern es kommt wesentlich von außen, wenn auch von Suchenden und Verlangenden. Dies darf nicht übersehen werden. Es wäre interessant zu verfolgen, wie die Liebe zur Kirche, zur Kathedrale als Kunstwerk in der Geistigkeit der Neuzeit heranwächst. In der impressionistischen, naturhaften Einstellung eines Künstlerpoeten, etwa bei Auguste Rodin, in seinem wundervollen Buch ‚Die Kathedralen Frankreichs‘.[1]) Viel tiefer wird das Wesen der Kathedrale dann in den Auseinandersetzungen erfaßt, die sich in der Krisis der modernen Kunst bei dem wankenden Gedanken an das künstlerische Allheilmittel des Expressionismus entwickelten. So greift Wilhelm Worringer in seiner berühmten Broschüre: ‚Künstlerische Zeitfragen‘ die Ursache heraus, warum der Expressionismus nicht zu einem Resultate kommen konnte: ‚Gewiß, es hat eine geistige Kunst gegeben; der Irrtum war nur, es könnte auch heute eine geben. Gehören doch zu ihr die Voraussetzungen einer geistigen Gebundenheit, die wir unwiederbringlich verloren haben, und die darum bei uns nur in Programmen, nicht mehr in Seelen lebt.‘ Weniger skeptisch schreibt dagegen der andere Verkünder der neuen Kunst, Wilhelm Hausenstein: ‚Das andere wäre schöner, das, was der Expressionismus erhoffte — die dauernde Verankerung der Kunst im Jenseitigen. So viel wollte er ursprünglich gar nicht, aber er wuchs dahin. Allein, wie sollten wir heute Radikaleres und so viel mehr wollen können als die Gotik, wo wir soviel weniger glauben — worauf aber alles ankäme, da fromme Bildnerei nun einmal von der Genauigkeit einer dogmatischen Vorstellung abhängt? . . . Es fehlt nur das



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN IMMAKULATA

[1]) Deutsch bei Kurt Wolff, Verlag, München, 1917 u. ff.



PAUL THALHEIMER-MÜNCHEN DIE SPEISUNG DER FÜNFTAUSEND

artikulierte Dogma, das zur Vorstellung und zur Kunst zwingt. . . . Vielleicht reißt ein unerwarteter oder erwarteter Triumph der Religion uns in eine neue Ausschließlichkeit, in der wir nicht mehr die humanistische Universalität unseres Standpunkts, nicht mehr die Weltgeschichte, sondern nur Gott und uns und gegenwärtige Welt fühlen.'[1]) Und noch schärfer: ,Kunst hat von nun ab kaum mehr eine unmittelbare Entwicklung. Es ist notwendig, die Kunst zu mediatisieren; sie also in Abhängigkeit von einem sachlichen Zentrum zu bringen. Kein sachliches Zentrum aber wäre unserem Zeitalter überzeugend, es sei denn das geoffenbarte. In der Tat: jede andere Gegenständlichkeit scheint ausgeschöpft. Wohl dem, der eine Offenbarung hat! Wir andern sind die staunenden Zaungäste!'[2])

Absichtlich führe ich diese Stellen so ausführlich an, um gesichert zu sein gegen den Vorwurf konfessioneller Engherzigkeit, wenn vom katholischen Standpunkt entsprechende Forderungen aufgestellt werden müssen. Man glaubt ja Außenstehenden eher. Es sind ohne Zweifel positivistische Veranlassungen, die zu diesem schrillen Schrei der Verlassenheit und dem Gefühl des Betrogenseins führen. Man sieht, wie vergangene Zeiten aus innerer Gläubigkeit und gottbewußter Verbundenheit die sich immer erneuernde Kraft schöpften, eine gefestigte Kultur und Kunst aufzuführen. So ersehnt man sich die Kathedrale als formgewordenes Wesen dieser Grundeinstellung. Ja, aber nur die Kathedrale, bis an den Tabernakel als die eigentliche Keimzelle, wagt man nicht vorzuschreiten. Und das ist und bleibt doch das Wesentliche für eine Erneuerung der christlichen Kunst. Es kommt fast nicht so auf die absolut neue Form rein aus Neuerungssucht an, als auf die neue vertiefte und zeitentsprechendere Religiösität, die die neue Form dann von selbst treibt. Eine Erneuerung der christlichen Kunst, die nur aus künstlerischer Sehnsucht nach Monumentalaufgaben oder aus momentanen positivistischen Erwägungen entsprungener Einfühlung ihren Antrieb nimmt, ist ein Widerspruch in sich.

[1]) ,Neue Rundschau' XXIX (1918), S. 930.
[2]) ,Die Kunst in diesem Augenblick', München 1920, S. 15.



KARL BLOCHERER-MÜNCHEN ABENDMAHL
Lithographie



OTTO GRASSL-MÜNCHEN ANDACHT



KARL CASPAR-MÜNCHEN NOLI ME TANGERE

Gewiß hat die schöne, sinnvolle Legende des hl. Wolfgang, der selbst den Teufel zwingt ihm sein Kirchlein zu bauen, auch für uns noch insofern seine Geltung, als wir auch Außenstehende zum Dienste Gottes und der Kirche manchmal selbst gegen ihren Willen heranziehen können. Aber eine wirkliche Erneuerung der christlichen Kunst kann doch wie in früheren Jahrhunderten nur von innen heraus erfolgen, nur von Künstlern, die wirklich glauben, die in der Gemeinschaft der Kirche stehen und fühlen, die sakramental mit dem mystischen Leben der Kirche verbunden sind. Hier ist und bleibt eben die geheimnisvolle Wurzel allen religiösen Lebens. Dabei braucht man nicht in einen zelotischen Eifer zu verfallen und sich berechtigt fühlen, auf äußerliche Korrektheit sehen zu müssen, sondern es muß jener große, freie Geist des Mittelalters in uns rege werden, der — wie vielfache Beispiele lehren — auch nichts weniger wie heiligmäßige Künstler, die zeitweise in sündhafte Schwächen verfallen waren, aber den inneren Geist des Christentums sich bewahrt hatten, zu großen Aufgaben berief, wenn sie eben die künstlerische Kraft hatten. Ein Kunstwerk christlicher Art muß eben immer ein Gebet sein, und sei es auch ein Gebet aus dem Gefühl der Sündhaftigkeit heraus. Schließlich kann man aber nur in einem Glauben beten. Wenn Inhalt und Form sich wirklich entsprechen, kann der Künstler nicht heute für eine freireligiöse, morgen für eine katholische Gemeinde Kunstwerke wirklich religiöser Art schaffen. Rein handwerkliches Können kann nur im besten Fall einen Leib schaffen, dem die Seele — die wesentliche Bedingung einer christlichen Kunst — fehlt.



JOSEF EBERZ-MÜNCHEN DAS WUNDER

Diegewaltsamneuen Kunstwerke, dienicht aus wirklich christlichem Geist entstanden sind, entbehren vor allem eines: das dem katholischen Wesen unbedingt notwendige Gemeinschaftsgefühl. Wie die Trägen und Kulturlosen den Standpunkt der untersten Schicht als Maßstab für die Faßlichkeit nehmen wollen, so verfallen die andern in den Fehler, einen ganz engen, konventikelhaften Zirkel allein als Richter gelten zu lassen. Beides ist falsch. Der Maßstab muß eben auf jener Linie liegen, die sowohl Gelehrte wie Ungelehrte umfaßt und die das Mittelalter mit einer geradezu unerhört instinktiven Genialität bei aller Freiheit und Kühnheit einzuhalten wußte. Allerdings darf man nicht die Banalität und die Sphäre der Kunst, wo sich kein Mensch mehr aufregen kann, als diese Linie ansehen. Manches, das einer größeren Menge anfangs unverständlich ist, kann ihr nahegebracht werden, wenn wirklich religiöses Erleben und dadurch bedingte Formung dahinter steht. Eine gut geschulte Kunstkennerschaft — eine bessere, als jetzt

im allgemeinen vorhanden ist — wird die in einer Übergangszeit nicht immer leicht festzustellende Grenze finden können, wo dies aufhört und das reine Experiment aus bloßer Neuerungssucht beginnt.

Gegen diese falsche Neuerungssucht richtet sich vor allem der vor einiger Zeit vom Reichskunstwart Edwin Redslob in der ‚Frankfurter Zeitung' als sehr bedenklich angesprochene Kanon 1279 des neuen kirchlichen Rechtsbuches. Ich führe ihn wegen seiner Wichtigkeit hier wörtlich an:

§ 1. Nemini licet in ecclesiis etiam exemptis, aliisve locis sacris ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Ordinario loci sit approbata.

§ 2. Ordinarius autem sacras imagines publice ad fidelium venerationem exponendas ne approbet, quae cum probato Ecclesiae usu non congruant.

Es wird in diesem Kanon keineswegs jede ‚insolita imago', d. h. jedes ungewöhnliche Bild verboten, sondern nur wenn es der Ordinarius der Kirche nicht genehmigt. Diese Genehmigung muß versagt werden, wenn es mit dem gebilligten Gebrauch der Kirche nicht übereinstimmt. Das heißt aber nicht, wenn es in einem nicht althergebrachten kirchlichen Stil geschaffen ist, sondern wenn es nicht durchdrungen ist vom religiösen Geist der kirchlichen Gemeinschaft, z. B. vom Glauben an die transzendente Göttlichkeit des gekreuzigten Gottessohnes. Gerade das von Redslob angeführte Beispiel des hl. Bernward von Hildesheim mit seinen für damalige Zeit ‚ungewöhnlichen' Leuchtern und Türen bekräftigt obige Auslegung, weil sie eben zwar im Stil neu, in der religiösen Auffassung dagegen bei dem erprobten Gebrauch blieben. Nur ein engstirniger Standpunkt könnte den obigen Satz anders auslegen wollen, und dann fiele er dem einzelnen, nicht der notwendigen, doch weitherzigen Vorschrift der Kirche zur Last. Niemals wird die katholische Kirche als solche einen Damm errichten, der die kirchliche Kunst zur Stagnierung verurteilt; sie wird auch nicht eine kirchliche Weltkunst vorschreiben, wie dies einzelne vor einigen Jahren erträumten, sondern sie wird Zeit wie Volkstum in ihrer künstlerischen Frömmigkeit zu Worte kommen lassen.

Ob unsere Zeit das Problem der christlichen Kunst nicht nur als Ausdruck äußerer Repräsentanz und ästhetischer Anziehungskraft, sondern als eines Mittels innerer Erneuerung in seinem ganzen Umfang richtig erkennen und gar lösen wird, das ist die bange Frage, die sich am Schlusse erhebt. Viele gibt es, die meinen, wir müßten noch tiefer sinken, sinken bis in die Kammern der Katakomben; unsere Scharen müßten erst zerkleinert werden, ehe es eine neue Auferstehung für uns gäbe. Andere sehen in der außerordentlichen Intensität des Glaubensbewußtseins eines Teiles unserer Jugend, die vor zwanzig Jahren noch undenkbar geschienen hätte, in der neuen Liebe zur Eucharistie und Liturgie, in dem heftigen Sehnen philosophisch und weltanschaulich gerichteter Außenstehenden nach der Kirche die ersten Zeichen einer neuen, großen kommenden Welle der Religiosität, die mit anderen so sehr notwendigen Erneuerungen auch eine neue Periode christlicher Kunst bringen müßte. Eine solche Gnade können wir nur erflehen, nicht erzwingen. Deswegen ist es nicht notwendig, die Hände in den Schoß zu legen, sondern wir müssen auch in ungünstiger Zeit an der Arbeit bleiben. Kardinal Bertram von Breslau hat am 11. September 1922 auf der Tagung für christliche Kunst in seiner warmen Rede an den christlichen Künstler die künstlerischen Aufgaben als ‚so hoch und heilig' bezeichnet, ‚daß viele andere Fragen, die heute sich in den Vordergrund drängen wollen, davor zurücktreten'. Dieses zeitgemäße Wort eines Kirchenfürsten muß aber lebendig werden in allen katholischen Kreisen. Unsere Ordinariate müssen mit Konsequenz, eventuell mit Strenge gegen die Verunreinigung des Heiligen einschreiten. In ihrem Schoß muß ein Vertreter christlicher Kunst sich befinden, der nicht nur im Nebenamt einige dilettantische Kenntnisse hat, sondern das Gebiet beherrscht, ein selbständiges Urteil hat und es auch durchzusetzen versteht. Auf unseren Priesterseminaren darf nicht mehr der Kunstunterricht als Stillehre gegeben, sondern er muß von den rein künstlerischen Gesichtspunkten des heutigen Bedürfnisses und vom denkmalpflegerischen Standpunkt aus erteilt werden, ähnlich wie der Pastoralunterricht nicht die geschichtliche Entwicklung der Beicht und der Seelsorge vorträgt, sondern den jungen Priesterkandidaten lehrt, wie er der heutigen Not der Seelen gerecht werden kann. Unsere Zeitschriften für christliche Kunst, auch unsere Familienzeitschriften müssen mehr wie bisher auf die Spannungen des heutigen Zustandes hinweisen und dürfen nicht glauben, in einer falschen Toleranz Gut wie Schlecht ohne kritisches Urteil vorführen zu dürfen. Ein kühner, frischer Wagemut ist auch hier vonnöten.

Wir dürfen nie vergessen, daß wir uns in einem Übergangsstadium befinden. Nur nicht in einer engherzigen Kurzsichtigkeit die Augen vor dem aufsteigenden Neuen verschließen wollen, nur nicht mit Fanatismus anderen Formen entgegentreten, sondern mit liebevoller, doch kritischer Scheidung das Echte vom Falschen sondern und all das, hinter dem wirklich religiöses Empfinden steht, zur Entwicklung kommen lassen. Die Furcht vor dem Starken, Eigenkräftigen liegt uns allen noch im Blut von der eigenartigen, defensiven Stellung des 19. Jahrhunderts her. Lassen wir auch besondere Individualitäten zu Worte kommen, wenn sie sich nur in die Linie des gemeinschaftlich Möglichen stellen! Vielleicht erleben wir es auch noch, daß wie in früheren Jahrhunderten ein Mäzen sich findet, der emporringende jüngere Kräfte in ihrer ganzen Eigenart an einer kleineren Kapelle zu Worte kommen läßt. Wir haben schon solche künstlerisch Reife — sie sind im wesentlichen in der kirchlichen Abteilung der Deutschen Gewerbeschau zu sehen gewesen —, die aber fast mehr an Andersgläubige als an ihre Glaubensbrüder absetzen. Und gerade in unserer Übergangszeit wäre es für manche Entwicklung gut, wenn sie tatsächlich vor eine größere Aufgabe gestellt würde. Auch in dieser Beziehung brauchen wir mehr Opfergeist und mehr Selbstvertrauen. Denn schließlich führt nur ein Geschlecht, das seiner Aufgaben bewußt und ihnen gewachsen ist, die heranstürmenden Probleme einer neuen, großen Zeitenwende zu ihrer Lösung.

DER WEICHE STIL DES 15. JAHRHUNDERTS IN DER PLASTIK DES HOCHSTIFTES EICHSTÄTT

Von FELIX MADER

Zu den nur sporadisch erforschten Perioden der deutschen Plastik gehören die ersten sieben Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Was man unter dem geläufigen Begriff Spätgotik im Auge hat, sind Schöpfungen vom Ausgang des Jahrhunderts. Die sind aber sehr wesentlich verschieden von der vorausgehenden Periode, die einen gut doppelt so großen Zeitraum umfaßt. Man hat letztere unter der Bezeichnung »weicher Stil« zusammengefaßt, eine Bezeichnung, die ein augenfälliges Spezifikum der Periode trifft. Die Kunst dieser großen Spanne Zeit charakterisiert sich in der Tat durch eine gewisse Weichheit der Formen und das in geschlossener Weise: das körperliche Ideal sowohl wie die Draperie steht unter diesem Formgedanken.

Welches waren die Faktoren, die dieses Ideal schufen? Die Frage ist schwer zu beantworten. Sie geht in die Tiefe der künstlerischen Metaphysik. Zweifellos besteht ein innerer Zusammenhang zwischen der allgemeinen Kulturentwicklung der fraglichen Epoche und den neuen Bahnen, welche die Kunst betritt. Nicht bloß die Plastik, sondern auch die Architektur und Malerei begannen um diese Zeit neue Wege zu gehen. Es handelt sich also um eine allgemeine Erscheinung, die mit kulturhistorischen Plattheiten und verschwommenen Gemeinsentenzen nicht zu erklären ist. Einen Fingerzeig gibt die Entwicklung der Architektur. Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts stellt die mathematische Konstruktion als architektonischen Wert in den Vordergrund. In diesem Sinn kann man sie als Ausdruckskunst bezeichnen: Bestimmtheit, scharfe Betonung des Wesentlichen, absolute Echtheit und strenge Logik begleiten sie auf ihren schöpferischen Wegen. Der gleiche Geist war in den Werkstätten der gleichzeitigen Bildhauer tätig. Die gotische Figur des 14. Jahrhunderts erwuchs auf dem gleichen strengen Kanon wie die Architektur, sie hebt im Typus, in Haltung und Gewandung die führenden, ausschlaggebenden Momente hervor, zuweilen hart und übertrieben. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts, sporadisch schon etwas früher, tritt ein Wechsel in der Gesinnung der Architektur ein. Die Spätgotik stellt das konstruktive Moment zurück, ihr steht an erster Stelle der Raumgedanke. Der spätgotische Raumgedanke ist ein anderer als der der Hochgotik: die Hallenkirche löst die Basilika ab. Auf die Tiefe und den Umfang dieses Unterschiedes einzugehen, ist hier nicht nötig. Eine wesentlich andere Raumwelt, weit, groß, alle Beengung abstreifend, tritt uns in der spätgotischen Hallenkirche entgegen. Die Konstruktion wird durch das malerische Moment nicht verdrängt, was sachlich ausgeschlossen ist, aber in der Erscheinung weniger betont.

Der veränderten Gesinnung in der Architektur öffneten sich auch die Werkstätten



MATER DOLOROSA IM KLOSTER ST. WALBURG ZU EICHSTÄTT

Text S. 86

der Maler und Bildhauer. Das Ergebnis war der weiche Stil der Spätgotik. Jede Änderung erzeugt in manchen Geistern den Begriff des »Fortschrittes«. Die Magie dieses Schlagwortes hat in der Kunstgeschichte viel Unheil angerichtet. Im gegebenen Fall handelt es sich nicht um einen Fortschritt im Sinne größeren Könnens, sondern um eine Abwandlung des Formensinnes, um eine Variation des künstlerischen Wollens, um eine Stilfrage. Wenn man also von Fortschritt reden will, so kann der Begriff nicht im Wertsinn, sondern nur im chronologischen Sinn gemeint sein, im letzteren Fall eine Selbstverständlichkeit. Daß das persönliche Können im Einzelfall eine ausschlaggebende Rolle spielt, trifft für die Spätgotik genau so zu wie für alle Stilphasen.

Es handelt sich um die Vollentfaltung der Blume. Die ersten Stadien waren primitiv, aber sehr frisch und verheißungsvoll wie bei der knospenden Blume. Die allmähliche Entfaltung zeigt wechselnde Schönheiten voll Leben, Geschlossenheit und bestimmter Form. Zuletzt — in unserer Phase — erfolgt der volle Aufschluß in weicher Fülle, die den Verfall ihrer selbst, aber zugleich die Fruchtbildung in sich schließt.

Die »Einflüsse« von außen spielen in diesem inneren, notwendig sich vollziehenden Werdegang nur eine akzidentielle Rolle.

Der weiche Stil des 15. Jahrhunderts entspricht also dem Stadium der weitesten Entfaltung. Ich sehe darin eine neue Emanation des Ewig-Schönen, ein auf eine bestimmte Seite eingestelltes Sehen der Natur und ihrer Formengesetze, die Verwirklichung einer neuen stilistischen Möglichkeit, die wieder verschiedene Untergruppen einschließt.

Die Schöpfungen des weichen Stiles im Hochstift Eichstätt waren bisher unbekannt. Neben durchschnittlichen und geringeren Leistungen wird die folgende Wanderung auch mit bedeutenden, tief interessierenden Werken bekannt machen. Es handelt sich durchgehends um Holzschnitzwerke. Die Stein- und Tonplastik hat allerdings auch manche Schöpfungen hinterlassen, von denen aber hier abgesehen werden soll.

An der Schwelle der Periode steht vielversprechend eine mittelgroße Figur der Mater dolorosa im Kloster St. Walburg in Eichstätt (Abb. S. 86). Der Schnitzer war keiner von den Geringen seiner Zeit. Die Sicherheit der Haltung, die der Figur eignet, paart sich mit ebensoviel Verständnis für tiefe Seelenschilderung. Überzeugend drückt er die Größe des mütterlichen Schmerzes aus, mit vornehmer Zurückhaltung, ohne äußeres Pathos und deshalb um so ergreifender: eine monumentale Verkörperung des Stabat mater. Die in großen, freien Rhythmen sich bewegende Gewandung tut das ihrige, die Geschlossenheit der künstlerischen Konzeption zu vervollständigen[1]).

[1]) Die Füße und kleinere Partien über dem Sockel scheinen spätere Ergänzungen zu sein für defekte Stellen.



KREUZTRAGUNGSRELIEF IN BERCHING
Text S. 87

Zeitlich am nächsten steht der St. Walburger Figur ein großes figurenreiches Relief der Kreuztragung. Es schmückt die Durchfahrt des östlichen Stadttores in Berching (Abb. S. 87)[1]. Einzelne Züge, die sich auf einem gleichzeitigen Alabasterrelief in der Heiliggeistkirche in Passau[2]) wiederfinden, legen die Vermutung nahe, daß beide Bildhauer von einem gemeinsamen Original, sei es ein Kupferstich (?) oder ein Holzschnitt, beeinflußt waren. Wenn das zutrifft, so reicht die Gepflogenheit der Bildhauer, graphische Vorbilder zu benützen, die in der Spätgotik und in der Renaissancezeit häufig beobachtet wird, bis in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts zurück. Der Berchinger Meister ging aber bestimmt seine eigenen Wege, auch wenn er sich von einem fremden Original anregen ließ. Er besaß ausgesprochenen Sinn für Größe. Im Gegensatz zum Passauer Relief hob er seinen Christus als Dominante der Gruppe hervor, gestattete sich zu diesem Zwecke sogar etwas größere Körperproportionen bei der Christusfigur. Im Gegensatz zum göttlichen Kreuzträger ist Simon von Cyrene absichtlich als kleiner Mann gebildet. Die große Auffassung dringt überall durch trotz etlicher Befangenheiten. Die Gestalt Christi ist würdevoll und bedeutend in der Bewegung und im linearen Zug. Derbe Züge bei den Kriegsknechten wußte der Schnitzer auf ein diskretes Maß zurückzudrängen. Den Schluß des Zuges bilden Maria und Johannes, ein feinsinniges Motiv, das zum Überwiegen der seelischen Momente in der gestaltenreichen Gruppe wesentlich beiträgt. Für jeden Fall ist der Meister ein Mann, der über ein bedeutendes Können verfügte. Dieser Vorzug bleibt bestehen, auch wenn die Erfindung nur teilweise auf seinen Namen zu buchen sein sollte.

Eine gleichzeitige schüchterne Arbeit begegnet uns mit einer Vespergruppe, die in einer Wegkapelle bei Kipfenberg an der Straße nach Denkendorf steht. Der Oberkörper Mariens und ihr linker Arm sind überarbeitet. Es handelt sich, wie bemerkt, um eine altertümliche Schöpfung, die an das zeitliche Formenideal nur schüchtern herankommt. Das Durchleuchten seelischer Vorzüge söhnt indessen mit den formalen Schwächen aus. Der Leichnam Christi ist aufgerichtet, der Kopf an die Schulter

[1]) Vgl. Kunstdenkmäler der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 54.
[2]) Vgl. Kunstdenkmäler von Niederbayern, III, Stadt Passau, Tafel LIII.



MARIENBILD IN SAPPENFELD

Text S. 88

Mariens gelehnt. In diesem Motiv liegt nicht bloß Sinn für rhythmischen Gruppenaufbau, sondern auch eine innerlich ansprechende Bewegung. Sie drückt die Tiefe mütterlicher Liebe feinfühlig aus. Auch der großmütig getragene Schmerz in den Zügen Mariens ist von unmittelbarer Wirkung.

Sonniges Mutterglück spricht demgegenüber aus einer Marienstatue in Lippertshofen. Die jugendliche Madonna trägt das unbekleidete Kind auf dem linken Arm; dieses legt die Rechte um den Hals der Mutter. Das figürliche Ideal steht voll auf dem Boden des weichen Stiles. Jedoch sind die vollen Formen in den Zügen von Mutter und Kind noch zurückhaltend gegenüber den Erscheinungen, die uns im Verlauf der Entwicklung begegnen werden. Lächelndes Glück spiegelt sich in den Zügen beider. Die schweren Barockkronen beeinträchtigen allerdings die stilistische Wirkung der beiden Köpfe. Noch nicht völlig erreicht ist die Richtung der Zeit in der sehr formenreichen Gewandung Mariens, sie bewegt sich aber freier und weicher als an den beiden vorgenannten Skulpturen. Für die zeitliche Einreihung mag ein Vergleich mit dem Miniaturbildnis des Bischofs Friedrich von Öttingen († 1415) in dem berühmten Gundekarianum ausschlaggebend sein, insofern letzteres zeitlich fixiert ist[1]). Die Miniatur zeigt den ganz gleichen Gewandstil, namentlich auch das eigenartige Ausbreiten des Gewandendes auf dem Fußboden. Demnach ist die Entstehung der Lippertshofer Figur um 1415—20 anzusetzen.

Den Gang der Entwicklung zu bewegterer und freierer Formengebung charakterisieren zwei Sitzfiguren, die um 1420—30 entstanden sind. Es handelt sich um eine thronende Marienstatute in Sappenfeld und um einen hl. Petrus in Hausen bei Greding. Die kleinen Landkirchen gestatteten keine hochgeführten Altäre. Die Sitzfigur kam diesen Verhältnissen am besten entgegen. Überdies empfahl sie das repräsentative Moment. Beide Umstände erklären dieses statuarische Motiv, das im ganzen Mittelalter sich findet.

Die Sappenfelder Madonna hält in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Zepter (Abb. S. 88). Der Schnitzer wollte also die Himmelskönigin darstellen. Die würdevolle Haltung und der dekorativ wirksame, vornehme Fluß der Gewandung kommen dieser Absicht nachdrücklich entgegen.

Beide Figuren charakterisieren die Tendenzen des weichen Stiles in vorzüglicher Weise. Am augenfälligsten kommen sie in der Gewandbehandlung zum Ausdruck, die in der linearen Bewegung wie im Profil die Schärfe des 14. Jahrhunderts abgelegt hat. Aber auch der Typus Mariens ist charakteristisch für das künstlerische Sehen und Wollen der Zeit: die weichen, vollen Formen gehen den auf Ausdruck und Charakteristik gerichteten Bestrebungen der Hochgotik wie der späteren Gotik bewußt aus dem Weg. Schon die Auslese des Modells steht unter diesem Gesichtspunkt. Das Kunstwollen der Zeit ist also ein klassisches, nicht ein barockes, die beiden Begriffe im ästhetischen Sinn genommen.

Auffällig ist es, daß der Schnitzer die Himmelskönigin als sehr jugendliche Gestalt schildert. Er besaß viel Schönheitssinn,

[1]) Abbildung in Eichstätts Kunst, München 1905, S. 84.



MARIENFIGUR IN GROSSLELLENFELD
Text S. 89

aber doch nicht soviel Beherrschung der Ausdrucksmittel, daß er die Zufälligkeiten des Modells zugunsten der Idee abgestreift hätte, was man hier erwarten müßte. Der keimende Naturalismus der Zeit mag als weiteres Hindernis mitgewirkt haben. Die spätere Fassung, die der Barockzeit angehört, hat zudem auch geschadet. Für jeden Fall handelt es sich aber um ein anziehendes Kunstwerk.

Die Petrusfigur in Hausen wurde in der Barockzeit leider am Kopf überarbeitet. Die Drapierung offenbart entwickeltes Verständnis für dekorativen Rhythmus. Man übersieht demgegenüber gern einige Befangenheiten in der Bewegung des Apostelfürsten.

Hausen besitzt übrigens neben der Petrusstatue noch ein etwas jüngeres Figürchen der hl. Barbara, das die gehäuften Parallelfalten mit einer hl. Dorothea in Ochsenfeld teilt. Die Hausner Figur übertrifft aber die Ochsenfelder in der viel feineren Charakteristik. Das Schaffen geringerer Schnitzer illustrieren zwei Figürchen in der Lambertikapelle zu Obereichstätt, St. Lambert und Magdalena darstellend, und eine Muttergottesfigur in Kinding, letztere derb in den Typen, aber nicht uninteressant in der Gewandbehandlung.

Wir kommen nunmehr zur Mitte des Jahrhunderts. Die schöne, dreischiffige Kirche in Großlellenfeld wurde der Bauinschrift am Chor zufolge im Jahre 1446 unter Bischof Johann von Eich begonnen und 1468 vollendet, wie eine weitere Inschrift an der Westseite des Langhauses meldet. Großlellenfeld war von altersher eine viel besuchte Marienwallfahrt[1]). Auf dem Hochaltar dieser Kirche steht eine überlebensgroße Marienfigur (Höhe 2,30 m). Sie gehört dem Schluß der fünfziger Jahre an. Bis dahin war der große Chor vollendet und konnte mit der Aufstellung eines entsprechenden Altares begonnen werden. Auch die Stilformen sprechen hiefür (Abb. S. 89). Man braucht nur die Lellenfelder Madonna mit der Multscherschen in Sterzing zu vergleichen, die 1457/58 entstand.

Die bisher unbekannte Statue gehört mit zum Bedeutendsten, was die deutsche Kunst in der fraglichen Zeit hervorgebracht hat. Größe und Lebensfülle, tiefe Innerlichkeit und Beherrschung der Ausdrucksmittel sprechen aus dem hervorragenden Werk. Maria steht auf der Mondsichel, die von drei Engelchen getragen wird. Auf dem linken Arm ruht das unbekleidete Kind, in der Rechten hält Maria einen Apfel. Der Meister besaß hochentwickelten Schönheitssinn und feines, rhythmisches Empfinden. Die Betonung des Parallelismus fällt in die Augen. Mit dem ausbiegenden Umriß, der durch das Kind gegeben ist, korrespondiert die an sich zu harte, aber beabsichtigte Ausbiegung des Oberkörpers der Mutter und die Drapierung ihres Schleiers, dessen kompositionelle Absichtlichkeit beachtet werden muß. Gleich glücklich und geschickt ist die symmetrische Bewegung der Arme Mariens, der großlinige Parallelismus der herabfallenden

[1]) Vgl. Pastoralblatt des Bistums Eichstätt 1858, S. 82, 84 f.



MARIENFIGUR IN NEUNSTETTEN
Text S. 90

Mantelstücke, die Melodik in der Bewegung des Kindes.

Der große, weiche Fluß der Drapierung steht unter dem gleichen Stilprinzip wie das Körperideal. Der Meister wählte als Original für seine Madonna nicht eine schlanke, zarte Erscheinung, sondern eine stattliche Frau mit vollen Formen, und das nicht zufällig, sondern mit bewußter Absicht. Sein Stil erforderte das. Die Stileinheit zwischen Körperideal und Drapierung schuf den würdevollen, großen Eindruck, der der Figur eignet. Also eine ähnliche Erscheinung wie bei Rubens, dessen Frauenideal auch nicht auf Seite der Schlankheit steht. Die Schönheit ist eben vielgestaltig und kennt keinen starren Kanon.

Tiefe Beseelung spricht aus Mutter und Kind, wie immer bei begabten Spätgotikern. Ernstes, nachdenkliches Sinnen liegt auf den Zügen Mariens. Das Jesuskind segnet mit der Rechten; gleichzeitig streckt es die Linke einladend und gewährend dem Beter entgegen. Der ernste, tiefe Ausdruck des Kindes beweist, wie vorzüglich der Künstler die physiognomischen Vorgänge beobachtete und darzustellen verstand. Nicht eine naive Genregruppe hatte er im Sinn, sondern eine religiös vertiefte Darstellung. Der Apfel in der Rechten Mariens hat in diesem Zusammenhang sicher mystisch-dogmatische Bedeutung. Man muß an den Paradiesesapfel denken, der Anlaß zum Fall und zur Erhebung der Menschheit gab. Auch die drei Engelchen, die die Mondsichel tragen, lassen genügend erkennen, daß der Meister nicht Mutter und Kind, sondern die Gottesmutter darstellen wollte. Wer die religiöse Kunst des Mittelalters verstehen will, muß mit der Glaubenstiefe der Zeit rechnen.

Die Lellenfelder Madonna vermittelt also eine bedeutende Vorstellung von dem Können und Wollen der Spätgotik. Ein so geschlossenes Kunstwerk, in dem Geist und Form zu organischer Einheit sich vermählen, in dem die innere Stimmung so harmonisch in der äußeren Erscheinung reflektiert, gehört zum Ewiggültigen der Kunst, das nicht an einen bestimmten Stil gebunden ist, sondern in jedem Formkreis, hier in dem des weichen Stiles, sich auszusprechen vermag, ein hohes Ingenium vorausgesetzt.

Im Hochstift Eichstätt findet sich um die genannte Zeit nichts Gleichwertiges. Ob etwa die angrenzenden schwäbischen Gebiete — Lellenfeld liegt zwischen Gunzenhausen und Öttingen — verwandte, gleichbedeutende Schöpfungen besitzen, kann heute nicht gesagt werden, weil die Denkmäleraufnahme der fraglichen Gegend noch fehlt.

Die Entwicklung, die auf die Lellenfelder Figur folgt, führt über eine Statue des hl. Nikolaus in Unteremmendorf, eine geschickte Durchschnittsarbeit, um etwa ein Jahrzehnt weiter. Wir begegnen sogleich wieder bedeutenden Marienfiguren und zwar in größerer Zahl.

Die älteste dieser Schöpfungen steht auf einem Seitenaltar in Neunstetten bei Herrieden, also im Westgebiet des Hochstiftes wie Großlellenfeld. Das Jesuskind ruht hier in liegender Stellung auf den Armen Mariens. Das rechte Ärmchen legt es um den Hals der Mutter, die sich dem Kinde zuneigt. Zu ihren Füßen sitzen

zwei Engelchen, die Mondsichel haltend (Abb. S. 90).

Die Gestaltungskraft des Künstlers war bedeutend. Er führt den Formgedanken des weichen Stiles in seiner äußersten Entfaltung durch: seine Madonna ist eine Frau mit vollen Körperformen, aber edel und vornehm gehalten. Mit der sehr kräftigen Erscheinung des Jesuskindes versöhnt die scharfe Naturbeobachtung und die Beherrschung des Ausdruckes. In weichflutenden, zum Teil gebauschten Formen umhüllt die Gewandung Mariens Gestalt. Ein Vergleich mit der Lellenfelder Madonna unterrichtet über die Richtung, die der weiche Stil in der Draperie in seinem letzten Stadium nahm. Wie ein volltönendes Moll wirkt diese dekorative Komposition. Um an die gleichzeitige Architektur zu erinnern, so zeigt dieselbe ein parallellaufendes Streben nach abrundendem Ausgleich zwischen Raumhöhe und Raumweite einerseits und das Zusammengruppieren gleichwertiger Raumgrößen zu weitwirkenden Hallenanlagen andererseits.

Die Neunstetter Madonna besitzt aber auch bedeutende innere Vorzüge. Der Ausdruck Mariens spiegelt seliges Versunkensein in die Heilsmysterien. Das Jesuskind schaut gegen Himmel, in ernstes Sinnen versunken. Das sind keine Zufälligkeiten, sondern bewußte Absicht. Die dogmatisch-mystische Vertiefung der Spätgotik bildet ein Moment, das in der Würdigung und im Verständnis der mittelalterlichen Kunst von wesentlicher Bedeutung ist.

Ein terminus a quo für die Entstehungszeit besteht bei der nächsten Marienfigur. Sie stammt aus dem Kloster Marienstein bei Eichstätt, kam bei der Säkularisation in Privathände und befand sich zuletzt im Besitz des jüngst verstorbenen Prälaten Dr. Schwertschlager in Eichstätt. Das Augustinerinnenkloster in Marienstein wurde durch Bischof Wilhelm von Reichenau im Jahre 1471 geweiht. Der Stiftungsbrief datiert vom Jahre 1469. Die Figur gehört also den nächsten Jahren nach 1471 an.

Die Statue ist ungefähr lebensgroß. Das Jesuskind wurde in der Barockzeit neu geschnitzt. Das originale ging vielleicht in den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges zugrunde, der über das Kloster viel Unheil brachte (Abb. S. 91).

Das Können des Mariensteiner Meisters geht in gleicher Höhenlinie weiter wie bei seinen Vorgängern. Derselbe Zug ins Große, dieselbe Neigung für stattliche, volle Körperformen, dieselbe innere Vertiefung. In der Stilbehandlung macht sich aber gegenüber der Neunstettener Madonna eine bestimmt erkennbare Schwenkung geltend. Die Gewandung ist formenreich, weich, rauschend, aber die Gruppierung hebt einzelne Leitmotive hervor und das Profil wird schärfer, knittrige Motive mehren sich. Es handelt sich also um das Einsetzen neuer Formgedanken, die zur barocken Spätestgotik hinüberleiten.



MARIENFIGUR AUS MARIENSTEIN
Privatbesitz, Eichstätt. — Text S. 91

Was an der Mariensteiner Madonna besonders anzieht, ist die seelenvolle Innigkeit, die aus Mariens Zügen spricht. Leise ist ihr Haupt dem Kinde zugeneigt, in seliges Sinnen versunken. Wenn man an das exultavit spiritus meus in deo salutari meo denkt,



MARIENFIGUR IN RAITENBUCH
Text S. 92

wird man den Absichten des Künstlers am nächsten kommen.

Der hohe Idealismus der Mariensteiner Figur ist auch den weiteren Madonnen eigen, die wir anzureihen haben. Überall erscheint er in realer, dem Leben abgelauschter Form.

Da ist eine fast lebensgroße Marienstatue in Raitenbuch, nördlich von Eichstätt. Sie stand ursprünglich in der protestantischen Kirche im benachbarten Nenslingen. Im Jahre 1811 wurde die Statue mit mehreren anderen spätgotischen Schnitzwerken um 100 fl. für Raitenbuch erworben und in Prozession überführt, ein Fall, der in der fraglichen Gegend öfters vorkam [1]).

Aus der Raitenbucher Gruppe spricht wieder tiefes Sichversenken in die Mysterien der Erlösung und äußert sich in seelenvoller Aussprache (Abb. S. 92). Das Thema, das sich der Meister stellte, war etwa die »Mutter der Barmherzigkeit«. Mit beiden Händen trägt Maria das Jesuskind. Die Geste ist darbietend. Ungemein fesselnd wirkt die Bewegung des Kindes, das den Betern, der mühsalbeladenen Welt die beiden Händchen entgegenstreckt. Der Ausdruck des Kleinen, der elegische, schmerzliche Bewegung spiegelt, ist vorzüglich beobachtet. Dieser Affekt liegt im Rahmen des Themas. Der Schnitzer war also religiöser Dichter.

Die Beherrschung der Form steht gleich hoch wie bei der Mariensteiner Madonna, auch der Stil ist derselbe wie dort und in der individuellen Richtung so verwandt, daß man an den gleichen Schnitzer denken darf. Nenslingen, der ursprüngliche Standort, ist ja nur einige Stunden von Eichstätt entfernt.

Die nächste der in Frage stehenden Marienfiguren kam aus der 1818 abgebrochenen Kollegiatpfarrkirche in Eichstätt nach Reichertshofen bei Neumarkt [1]). Der künstlerische Zusammenhang mit den beiden vorbesprochenen Statuen ist offensichtlich. Die Draperie allein sagt genug (Abb. S. 93). Auch hier wieder lebendige Innerlichkeit. Aus dem Jesuskind spricht etwas wie selige Entzückung. Der weltentrückte, träumerische Zug Mariens spricht tiefe, mit den Geheimnissen der Erlösung beschäftigte Gedanken aus. Die Gewandung zeigt besonders schöne, vom Körper ausgehende Rhythmik.

Zur Gruppe der Sitzfiguren gehört endlich wieder eine Marienstatue in Wiesenhofen bei Beilngries [2]). Maria trägt auf ihrem Schoß den Jesusknaben. Sie reicht ihm einen Apfel dar, also das gleiche Motiv wie in Großlellenfeld. Das Kind breitet beide Arme aus, denselben in Empfang zu nehmen. Dem Künstler schwebte wieder eine tiefgründige Idee vor: Der Gedanke an das künftige Todesopfer des Kindes, an das Schwert des Schmerzes, von dem Simeon sprach. Der Ausdruck von Mutter und Kind läßt darüber keinerlei Zweifel. Beide sind in ernstes Nachdenken versunken, tief innerlich bewegt.

Stilistisch genommen dürfte die Gruppe einige Jahre älter sein als die vorgenannten Statuen. Die Drapierung zeigt noch keine bauschigen Motive. Im Körperideal bringt

[1]) Pastoralblatt 1858, S. 151.

[1]) Vgl. Kunstdenkmäler der Oberpfalz, XVII, B.-A. Neumarkt, S. 250. — Pastoralblatt 1864, S. 200.

[2]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 159.

sie die Richtung des weichen Stiles mit ungehemmter Konsequenz zum Ausdruck. Ich möchte hier bemerken, daß die vollen Körperformen nicht etwa mit der Abhängigkeit des bzw. der Schnitzer von der lokalen »Rasse« erklärt werden können. Die späteren Meister, die auch von der Umgebung beeinflußt waren, gingen in der Auslese ihrer Originale andere Wege.

Wenn wir bei den vorausgewürdigten Mariendarstellungen das dogmatisch-mystische Programm betonten, so sind wir gegen den Vorwurf einer nachträglichen Hineintragung der fraglichen Ideen absolut gesichert. Einen Beweis aus gleichzeitigen urkundlichen Quellen können wir allerdings nicht erbringen, aber auf eine künstlerische Urkunde sei verwiesen. In der Leonhardikapelle in Walting steht eine kleine, etwas spätere Marienfigur von durchschnittlicher Bedeutung. Das Kind sitzt hier auf den Armen der Mutter mit gerade gestreckten Füßen. Vor sich hält es mit sinnendem Ausdruck einen großen Nagel. Der Nagel ist ursprünglich. Ein Irrtum über die Bedeutung desselben ist ausgeschlossen. Gemeint ist einer der Kreuzesnägel. Die mystische Idee, die der Gruppe zugrunde liegt, läßt sich also unmöglich wegdeuten. Die Schlußfolgerung auf das Gesamtschaffen der mittelalterlichen Kunst ergibt sich im Zusammenhang mit den vorausgehenden Darlegungen von selbst.

Den vorgenannten Marienfiguren sind noch ein paar Schöpfungen anzureihen, die nicht auf gleicher Höhe stehen, aber doch beachtenswerte Vorzüge besitzen. Da ist wieder eine Marienfigur in Pollenfeld, eine würdige, edle Arbeit, besonders ansprechend durch tiefe Innerlichkeit. Der Schnitzer konzentriert den Ausdruck auf das Jesuskind. Es hält in der Linken den Paradiesesapfel, die Rechte ist im Affekt erhoben, in den Zügen ruht tiefes Sinnen: die Bereitwilligkeit zum künftigen Todesopfer war des Künstlers Gedanke, der sich überzeugend und ansprechend ausdrückt.

Eine Statue der hl. Gunhildis in Biberbach interessiert nicht bloß ikonographischsondern auch als Dokument der künstle, rischen Kultur der Zeit. Bei der Modellwahl waren praxitelische Grundsätze nicht maßgebend, aber die Stilisierung verklärt das Original und versöhnt mit der Wahl des nicht unbedeutenden Schnitzers.

Wir stehen nunmehr an einem stilistischen Wendepunkt der spätgotischen Plastik, der im Verlauf der siebziger Jahre eintrat,



MARIENFIGUR IN REICHERTSHOFEN. — *Text S. 92*

allerdings nicht kalendermäßig und nicht überall in gleicher Auswirkung. Ein Überblick über die kunstgeschichtliche Entwicklung aller Zeiten läßt erkennen. wie periodenweise Ruhe und Bewegung, klassisches und barockes Empfinden, malerische Auffassung und berechnende Theorie sich ablösen. An einem solchen Wendepunkt stehen wir. Mit einer gewissen inneren Notwendigkeit rief die Stilweise des weichen Stiles gegensätzliche Erscheinnngen auf den Plan, all das, was sich um die Begriffe Kraft, Charakter, Rasse und Ausdruck schart. Auch die verflossene Periode hatte Charakter und Ausdruck, aber eben in der Modifikation des weichen Stiles. In den folgenden Jahrzehnten tritt nun die Betonung des scharfgeprägten



MARIENFIGUR IN GROSSWEINGARTEN
Text S. 94

Ausdruckes im Typus, in der Bewegung und in der Draperie in den Vordergrund. Also ein ausgesprochen männlicher Stil, eine neue Evolution künstlerischer Möglichkeiten.

Diese Wendung wurde zuweilen auf eine »seelische Erregung« im »vorreformatorischen« Sinne zurückgeführt. Das ist ein Irrtum. Eine weitere Erörterung dürfen wir uns ersparen. Das Problem ist ein rein künstlerisches, das sich auch lokal verschieden löste. Manche Kunstzonen erlebten die barocke Steigerung in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, manche erst im 16. Jahrhundert zur Zeit der religiösen Kämpfe, während nebenher andere Gegenden gleichzeitig die klassischen oder auch klassizistischen Bahnen der Renaissance wandelten, letzteres also zu einer Zeit hoher seelischer Erregung.

Wenn ich die Aussprache über den weichen Stil im Hochstift Eichstätt an diesem Wendepunkt nicht schließe, so kommt das daher, daß die künstlerischen Schöpfungen, die noch angereiht werden sollen, die neue Richtung nicht unbedingt zum Ausdruck bringen. Sie treten als Zwischenerscheinungen auf, in tastender Mittelstellung. Diese Art bildet im Hochstift Eichstätt sogar die Mehrzahl.

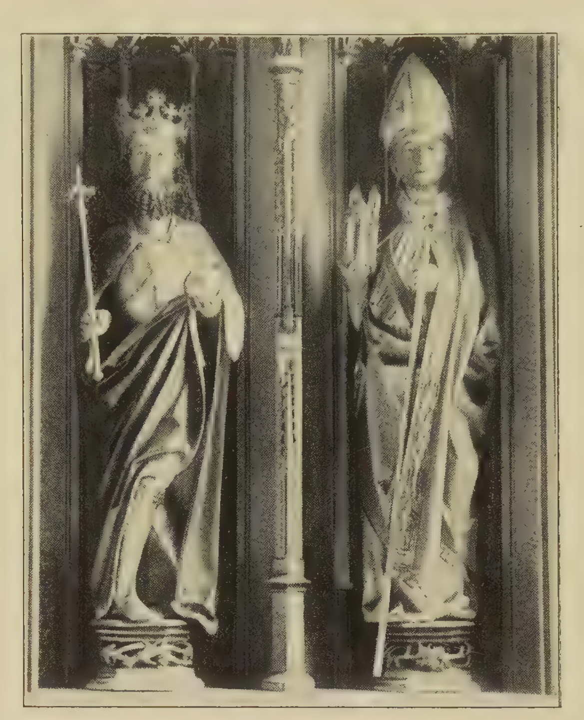
Ich gehe zu den Denkmälern über. Eine Mariensitzgruppe aus Groß-weingarten ging in Privatbesitz über (Abb. S. 94). Auf dem Schoß der Mutter ruht das bekleidete Jesuskind. In der Linken hält es die Weltkugel (wahrscheinlich neu an Stelle des Paradiesesapfels), mit der Rechten tastet es, gleichsam Trost und Stütze suchend, nach der Mutter, der Ausdruck ist schmerzlich bewegt. Tiefes Miterleben spiegelt sich auf den edlen Zügen Mariens. Also die so oft betonte mystische Vertiefung. Man mag an Simeons Weissagung denken: dieser ist gesetzt zur Auferstehung und zum Untergang für viele in Israel und als ein Zeichen, dem man widersprehen wird. Die Gruppe geht also wie durchgehends nicht in dekorativen Ideen auf. Formal betrachtet steht sie dem weichen Stil viel näher als der neuen Richtung. Letztere kündigt sich schüchtern an. Die plastische Dynamik breitet sich im weichen Stil gleichmäßig über die ganze Figur aus; hier beobachtet man die Ansätze von Gruppierung, die variierend betont. Die Hauptzüge der Drapierung treten zwischen breiter gehaltenen Flächen geschärft hervor. Außerdem geht das am Boden aufliegende Gewandende leise in flutende Bewegung über. Das plastische Profil beginnt also, sich zu ändern.

Bescheidenere Arbeiten der gleichen Richtung sind eine Vespergruppe in Schafhausen, mehrere Altarfiguren in Schelldorf die Statuen St. Willibald und Walburga in der Pfarrkiche zu Beilngries und eine ansprechende Madonna in Georgenhag.

Auf einem Seitenaltar der Pfarrkirche in Ornbau stehen die Figuren eines spätgotischen Schreinaltares: eine Marienstatue nebst St. Barbara und Magdalena. Die beiden Seitenfiguren erinnern in der Rassenerscheinung bestimmt an die oben S. 93 erwähnte Gunhildis in Biberbach. Möglicherweise sind also die drei Statuen etwas jüngere







ALTARFIGUREN IN MÖRSACH

Text S. 95

Arbeiten des dortigen Meisters. Die Zurückhaltung im Gewandstil bestärkt diese Vermutung. Der begabte Schnitzer verstand es, trotz der sehr realen Charakteristik in den beiden Heiligen die ideale Verklärung eines tiefen Innenlebens auszusprechen. Er schuf also nicht Charakterfiguren schlechthin, sondern Heilige. Die Vertiefung erreicht ihren Höhepunkt in der Marienstatue. Der Ausdruck Mariens hat allerdings durch Neufassung gelitten, aber im Jesuskind offenbart sich die ganze glaubensvolle Innigkeit der Zeit. Es hält in der Linken eine Weintraube, mit der Rechten bietet es dem Beter eine Beere davon an. Demnach eine tiefsinnige Idee.

Noch wesentlich höher stehen vier Altarfiguren im benachbarten Mörsach (Abb. S. 95). Es handelt sich um zwei hl. Bischöfe, einen hl. Abt und einen König. Die Figuren stammen möglicherweise aus der Stiftskirche in Herrieden gleich den Flügeln des Altares. Letztere gehören allerdings der Renaissancezeit an. Die Herkunft aus Herrieden vorausgesetzt, kann in dem Bischof mit dem Kirchenmodell der Patron von Herrieden, St. Deokar, gesehen werden, als Abt in pontificalibus dargestellt. Der zweite Bischof ist vielleicht St. Erhard, der König St. Sigismund oder Heinrich, möglicherweise auch Karl d. Gr., der zu Herrieden in naher Beziehung steht. Der Abt wird als St. Leonhard bezeichnet werden müssen.

Die stilistische Zwischenstellung der Figuren zwischen der weichen und barocken Phase der Spätgotik möge aus der Abbildung ersehen werden. Die stärkste Konzession an die neue Richtung liegt in der gezierten Fußstellung des hl. Königs, die geradezu eine Unmöglichkeit darstellt. Ausnehmend edle Figuren sind dagegen, rein formal betrachtet, St. Leonhard und St. Erhard. Bei St. Deokar bleibt das Gewandstück, das vom Gürtel ab über die Albe fällt, unverständlich. Der höchste Vorzug der Figuren liegt aber in ihrer wunderbaren Verinnerlichung. Der Reflex der geläuterten, gottnahen Seele spiegelt sich so unmittelbar auf den Zügen der vier Heiligen, daß er den Beschauer in den Bann ihrer Meditation hineinzieht. Nur eine hohe Kunst vermag die Verklärung, die von einem mystischen Innenleben auf die äußere Erscheinung überstrahlt, so überzeugend zum Ausdruck zu bringen, wie es dem Meister der Mörsacher Figuren gelang. Ist Fra Angeliko tiefer in die Geheimnisse der Seele vorgedrungen, und hat Bellini den Sonntagsfrieden der Seele anschaulicher geschildert?

Der Künstler gehört vermutlich der



MARIENFIGUR IN HAUNSTETTEN
Text S. 96

schwäbischen Zone an, was bei der Lage Mörsachs bzw. Herriedens sehr wohl möglich ist. Man findet unter den einheimischen Schöpfungen keine weiteren Arbeiten, die mit der Art der Mörsacher Figuren Verwandtschaft zeigten.

Bezeichnend ist ein Vergleich mit zwei gleichzeitigen Figuren in Emsing bei Eichstätt, St. Laurentius und St. Leonhard. Stilistisch gehen sie die gleichen Wege, aber die Charakteristik ist herber, die Gestalten sind untersetzter, von anderer Rasse als die feingliedrigen Figuren des Mörsacher Meisters. Im Ausdruck besitzen übrigens die Emsinger Figuren nicht zu übersehende Vorzüge.

Mit den nächsten Schöpfungen gewinnt das Pathos der achtziger Jahre an Boden. Da ist in Haunstetten eine Mariensitzgruppe (Abb. S. 96). Sie wurde in jüngster Zeit von den Mißhandlungen der Barockzeit — man hatte sie damals bekleidet — geheilt und im ursprünglichen Zustand wieder hergestellt. Das frische Zugreifen des Schnitzers schuf eine Madonna, die nicht idealschön ist, aber lebenswahr. Der Meister porträtierte geradehin eine junge Mutter mit ihrem Kind, dem man die Familienähnlichkeit unmittelbar ansieht. Die Aufgabe, eine Muttergottes zu bilden, vergaß er aber nicht. Sinniger Weise reicht das Jesuskind dem Beter eine Beere von der Traube, welche die Mutter hält, ein Gedanke, der uns schon in Ornbau begegnete. Also naive, lebendige Erfassung des überweltlichen Problems! Die dekorativ recht wirksame Gewandung ist bewegter, die Faltenstege sind schärfer geschnitten als in der Zeit des ausgesprochen weichen Stiles.

Dem gleichen Schnitzer dürfte ein Ölberg im nahen Kinding angehören, wie das Figurenideal mit seinen untersetzten Gestalten und weich modellierten Typen, ebenso die Art des Gewandstiles erkennen lassen (Abb. S. 97). Der Kindinger Ölberg ist der beste unter den im Hochstift erhaltenen Ölberggruppen. Innige Versenkung in den evangelischen Bericht schuf diesen Christus. Ein leises Erzittern vor dem bitteren Kelch durchbebt die Gestalt des Herrn, gepaart mit opfermutiger Ergebung. Die weichen Formen dieses Christuskopfes wiederholen sich bei den schlafenden Aposteln. Sie bezeichnen das Fortwirken des weichen Stiles. Die zum Teil maniriert bewegte Gewandung steht hierzu in einem merkwürdigen Kontrast. Man fühlt aber auch hier die Schule des weichen Stiles durch, aus der der Schnitzer hervorgegangen war. Er erfaßte nur die Erscheinung, nicht die Seele des neuen Wollens[1]).

[1]) Welch tiefe Wurzeln die Ölbergverehrung, überhaupt die der Passion, im religiösen Leben des Mittelalters gefaßt hatte, ergibt sich für unser Gebiet aus einer Stiftung des Weihbischofs Haller vom Jahre 1568, also aus später Zeit, aber ganz den Geist des Mittelalters atmend. Alle Donnerstage abends sollen im Dom die Vikare, Leviten und Chorschüler das Responsorium: discubuit Jesus und am Freitag abends: ecce quomodo moritur justus singen. Weil aber der gemeine Mann nicht dabei sei, sollen alle Donnerstage und Freitage abends um die Zeit, da man in den Handwerkshäusern das Licht anzündet, ungefähr eine Viertelstunde die große Glocke der Pfarrkirche in Eichstätt geläutet werden und der Pfarrer soll alle Sonntage dem Volk berichten, daß am Donnerstag um diese Zeit der Herr Jesus, wahrer Gottessohn, gangen sei in seine Angst, unsere Seligmachung zu wirken, und am Freitag sei begraben worden, den Schächern Gnade bewiesen und die Seelen der Altväter mit ewiger Wonsame erfreut habe. (Hauptstaatsarchiv München, Eichstätter Domkapitel Urkk., Fasz. 160.)



ÖLBERG IN KINDING
Text S. 96

Die Barockzeit behielt auf ihren neuen Altären häufig die mittelalterlichen Scheinfiguren bei; sie traten an die Stelle von Altarblättern. Auf dem Hochaltar in Irfersdorf stehen drei solcher Figuren: St. Margaretha, Barbara und Katharina. Die Haltung der drei Jungfrauen ist zwar etwas unsicher, der Gewandstil stellt einen Kompromiß dar wie in Kinding und Haunstetten, hier etwas kantiger gehalten — aber gut sind die Köpfe. Edle Anmut paart sich mit Würde, namentlich in den Seitenfiguren. Die Übersetzung des Porträts in das ideale Reich der Heiligen gelang dem Meister überzeugend. Auch die Bildung der Hände ist gut.

In der Jodokskirche zu Ornbau haben sich auch drei ehemalige Schreinfiguren auf dem barocken Hochaltar erhalten: St. Jodok, Johannes der Täufer und St. Wolfgang. Der hl. Jodok ist eine sehr edle Schöpfung. Aus den charaktervollen Zügen leuchtet tiefe Medidation. Während die Gewandung hier, obwohl kräftig profiliert, unruhige Motive vermeidet, sucht der Schnitzer beim hl. Wolfgang dem Pathos der Zeit durch geknäulte Formen gerecht zu werden. Zwei weitere Figuren der Kirche, St. Laurentius und Leonhard, verfallen sogar ins Bizarre. Sie gehören aber einem anderen Schnitzer an.

Ein ganzer Schnitzaltar hat sich in Großlellenfeld erhalten, wo wir um die Mitte des Jahrhunderts die schöne Madonna bewunderten. Der kleine Altar stammt aus der Schloßkapelle des zur Pfarrei gehörigen Eybburg. Im Schrein steht eine vollrunde Vespergruppe, die Innenseiten der Flügel zeigen je zwei Passionsszenen in Relief mit nur 3—4 Figuren. Das Altärchen wirkt als Ganzes in seiner dekorativen Geschlossenheit entsprechend, tiefer geht die Bedeutung der Schnitzwerke jedoch nicht.

Als Rest eines Flügelaltares ist noch ein Predellenrelief zu erwähnen, das auf dem heutigen Hochaltar der Martinskirche in Greding Verwendung gefunden hat. Die figurenreiche Komposition hat mancherlei Schwächen, aber sie ist voll anziehender Innigkeit. Die Klage der hl. Frauen stuft sich ausdrucksvoll und sehr sinnig ab und das Mitgefühl des Beschauers wird lebhaft angeregt durch die Leidenswerkzeuge, die Dornenkrone und einen Nagel, die Johannes von Arimathea und Nikodemus dem Beter zeigen. Der Künstler verstand es also, den Beschauer nachdrücklich zu packen und zum



HL. GEORG IN KIPFENBERG

Text S. 98

Miterleben heranzuziehen und das nicht im Sinn irgendwelcher Pose, sondern sehr ernst und innerlich. Er begnügte sich nicht damit, eine künstlerische Leistung im formalen Sinn zu bieten, sondern er tritt als Deuter der biblischen Geheimnisse vor uns.

Dem gesteigerten Pathos gehören auch einige Einzelfiguren an, darunter drei Marienstatuen, die alle drei auf den barocken Hochaltären der fraglichen Kirchen stehen. Die Madonna in Gungolding[1]) ging aus dem Geist des weichen Stiles hervor, die bewegten Formen der neuen Richtung nahm der Schnitzer nur kalligraphisch auf. Näher kommt derselben die effektvoll drapierte Marienstatue in Irlahüll, ebenso die würdevolle Madonna in Hitzhofen. Rupertsbuch besitzt eine tüchtige Figur der hl. Barbara.

Die schöne Figur des hl. Sigismund auf dem linken Seitenaltar in Biberbach hat in Haltung und Ausdruck gar nichts Barockes. Auf den weichen Zügen des Heiligen ruht vielmehr stilles, sinnendes Wesen mit einer leisen Beimischung von Wehmut, vielleicht anspielend auf seine Legende. Der Schnitzer suchte aber der Zeitrichtung, oder der Zeitmode, wenn man will, entgegenzukommen, indem er den Mantel des Heiligen durch eine wenig motivierte Aufraffung in Bewegung brachte. Das ist aber eine rein äußerliche Anlehnung[1]).

Wollte jemand eine kleine Georgsstatue in Kipfenberg dem Meister des hl. Sigismund zuschreiben, so könnte man schwer widersprechen. Das in beiden Figuren lebende künstlerische Empfinden ist wirklich nahe verwandt (Abb. S. 98). Ganz im Geiste des weichen Stiles stellt der Kipfenberger Schnitzer den vollendeten Sieg dar, nicht den aufregenden Akt des Kampfes. Der Heilige steht gelassen, seiner Sache sicher, auf dem Drachen. Auf den jugendlichen weichen Zügen ruht die Stimmung innerlichen Glückes und des Dankes für den Sieg. Die Haltung der gepanzerten Gestalt ist geschickt, die Bewegung des noch nicht verendeten Drachen gut beobachtet. Der Heilige tritt ihm auf den Bauch. Daher das Zusammenkrümmen des Drachen und ein wütender Biß gegen die Tartsche des Überwinders. Im Gegensatz zur Kipfenberger Georgsstatue steht die gleichnamige Figur in Landershofen (bei Eichstätt) auf der Stufe des pathetischen Stiles. Leider ist sie durch Neufassung geschädigt. Ein weiterer Georg in Rieshofen, zusammengehörig mit drei gleichzeitigen Figuren, ist wieder eine Schöpfung der älteren Richtung. Es handelt sich um eine befangene Arbeit. Aber die Naivität des Wollens spricht mehr an als formale Korrektheit bei innerer Leere.

Der pathetische Stil des späten 15. Jahrhunderts kam also im Hochstift Eichstätt, wie in manch anderen Kunstzonen, nicht zur unbedingten Auswirkung. Das gilt auch von vielen Arbeiten des Meisters Hans Bildschnitzer, die wir im IX. Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 215) zusammenzu-

[1]) Vgl. Pastoralblatt 1858, S. 100.

[1]) Abbild. in Kunstdenkmäler der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 58.





HL. JOHANNES UND PAULUS IN GRÖGLING

Text S. 98 f.

stellen suchten. Die vorzüglichen Figuren des Domaltars, die ihm wahrscheinlich angehören, stehen dem weichen Stil innerlich viel näher als der barocken Richtung. Im Ostgebiet des Hochstiftes, um Beilngries, trifft man auf einige Schnitzwerke, die offenbar schon den neunziger Jahren angehören, aber immer noch die alte Art durchfühlen lassen. Sie sollen den Schluß unserer Wanderung bilden.

In der Kirche zu Grögling stehen zwei auch ikonographisch interessante Statuen. Es handelt sich um Johannes und Paulus, die beiden römischen Martyrer (Abb. S. 99). Der Schnitzer charakterisierte sie sehr jugendlich, mit weichen Zügen. Sie tragen ritterliche Rüstung. Während die Haltung bei Paulus[1]) fest und ruhig ist, versuchte der Schnitzer bei Johannes ein Bewegungsmotiv, das ihm schlecht gelang. Ob er die bei Ritterfiguren öfters vorkommende geziert tänzelnde Stellung im Sinn hatte — sie begegnete uns in Mörsach — oder ob die Bewegung mit dem psychologischen Problem zusammenhängt, von dem nachher die Rede sein wird, ist schwer zu entscheiden. Die Charakteristik der beiden Heiligen geht nämlich von einem bestimmten Programm aus. Den Johannes dachte sich der Schnitzer als Choleriker: zornige Erregung spiegelt sich auf dem lockenumrahmten Gesicht. Die Rechte greift an die Lanze, wie um

[1]) Die Bezeichnung steht am Sockel, ist aber willkürlich.



ST. MICHAEL UND ST. NIKOLAUS IN BEILNGRIES

Text S. 100

sich ihrer zu bedienen. Möglicherweise soll auch die verunglückte Fußbewegung diesem Ausdruck dienen. Dagegen spricht aus Paulus stilles sinnendes Wesen. Er erhebt die Rechte, als wolle er die Aufwallung des Bruders — etwa den Häschern oder dem Richter gegenüber — beschwichtigen. Es ist von großem Interesse, an einem augenfälligen Beispiel die Arbeitsweise der Spätgotiker beleuchten zu können. Auf die gleiche Frage konnten wir ja schon wiederholt hinweisen. Die Auswahl der Typen wie der Gewandstil lassen den Zusammenhang mit dem weichen Stil unmittelbar erkennen. Den Tribut an die Zeitrichtung brachte der Schnitzer mit dem fliegenden Mantelende bei Paulus. Das Motiv ist an dieser Stelle durchaus willkürlich und sachlich unbegründet.

In der Bühlkirche zu Beilngries befinden sich die dreiviertellebensgroßen Figuren St. Michael und St. Nikolaus (Abb. S. 100). Vermutlich stammen sie aus der Pfarrkirche, die einen Altar St. Michael und Nikolaus hatte[1]). Was die Stilisierung betrifft, so arbeitet der Gewandrhythmus allerdings mit stärkeren Kontrasten, als sie der weiche Stil liebte, aber in weicher Abtönung, wie in Grögling. Auch die ansprechenden Typen nehmen eine Mittelstellung ein; der Ausdruck ist weniger scharf unterstrichen, als die ausgesprochen pathetische Richtung es liebte.

[1]) Vgl. Kunstdenkmäler der Oberpfalz, XII, B.-A. Beilngries, S. 12.



MARIENFIGUR IN IRFERSDORF
Text S. 101

Ikonographisch ist zu bemerken, daß St. Michael als Seelenwürger dargestellt ist. Der Erzengel zückt das Schwert gegen den Satan, der die verlorene Seelenwage niederzog. Die Bewegungs- und Proportionsfehler der Figur übersieht man über dem künstlerischen und dekorativen Gehalt, der der Figur im ganzen eignet. Bei St. Nikolaus wirkt die Kopfstellung auf den ersten Blick etwas affektiert. Sie ist aber nicht so gemeint. Der Schnitzer wollte den Heiligen als meditativen Charakter darstellen, dem es aber auch an Energie zum Handeln nicht gebricht.

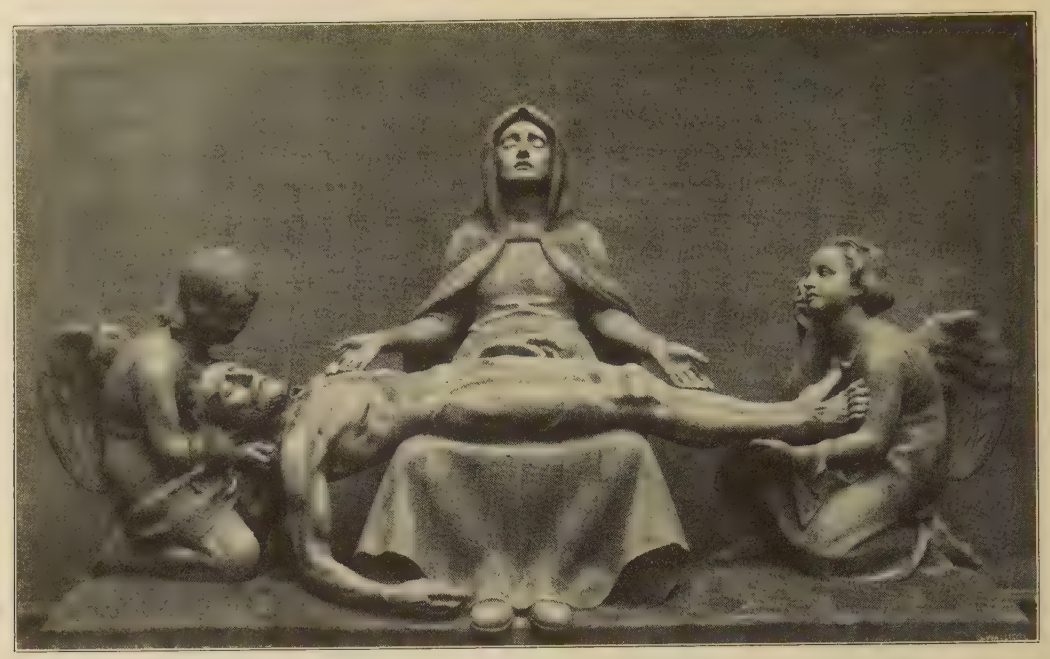
Wenn ich nicht irre, gehört ein hl. Johannes Ev. in Böhmfeld zum Opus des Beilngrieser Meisters, eine gute Figur, vielleicht auch die Statue des hl. Ägidius auf dem Hochaltar in Ernersdorf. Beide Orte sind Beilngries nicht ferne.

Der Genius des fraglichen Meisters spricht endlich aus einer edlen Mariendarstellung in Irfersdorf. Die Nachwirkung des weichen Stiles erscheint hier nur noch in leisen Reflexen, die man herausfühlt, wenn man die vorgenannten Figuren als Bindeglieder einschiebt (Abb. S. 101). Die Statue zeigt das gleiche Zurücklehnen des Kopfes wie der hl. Nikolaus in Beilngries und die gleichen dekorativen Gedanken in der Gewandbehandlung, aber bewegter und geschärfter als vorher. Die Abhängigkeit des Gewandes vom Körper kommt verständnisvoll zum Ausdruck. Mutter und Kind sind Porträte, aber soweit in der Richtung aufs Ideale stilisiert, daß sie als Muttergottes und Jesuskind glaubhaft werden. Auch dieser Meister war sich also wie seine Zeitgenossen der gestellten Aufgabe bewußt, und schuf nicht bloß ein künstlerisches Werk, sondern auch eine religiöse Schöpfung. Ganz besonders schön ist das Köpfchen des Jesuskindes, voll überraschender Naturwahrheit und ebensoviel Beseelung im Ausdruck.

NEUE KRIEGERDENKMÄLER

Von RICHARD HOFFMANN

Bei Errichtung von Kriegerdenkmälern ist eine Grundfrage die Wahl des Platzes. Von der Lösung dieser Frage hängt sehr viel ab. Im allgemeinen greift man nicht fehl, wenn man die Platzfrage am besten in der Errichtung der Kriegerdenkmäler im Innern oder auch am Äußern unserer Gotteshäuser gelöst sieht. Einmal schon deswegen, weil der christlichen Kunst hieraus besonders schöne Aufgaben von der einfachsten Durchführung bis zur reichsten Gestaltung erwachsen. Dann ist auch gerade die Anordnung der Kriegergedächtniszeichen im Zusammenhange mit unseren Kirchen vom Standpunkt der Pietät aus zu begrüßen. Die schönste und würdigste Ehrung, welche wir Hinterbliebene unseren toten Helden verschaffen können, besteht



GEORG WALLISCH-MÜNCHEN PIETÀ IN RUHPOLDING

Text S. 102

ohne Frage in der Aufstellung der Monumente treuer Dankbarkeit innerhalb unserer Kirchen, wo den Toten die wertvolle Gabe innigen Gedenkens im Gebete am reichlichsten zu teil wird. Hier werden sie am wenigsten vergessen. Endlich ist auch der Umstand zu bedenken, daß Kriegerdenkmäler in den Kirchen die Gewähr ihrer Erhaltung für die Zukunft am besten bieten. Sie sind mit der Kirche und ihrer Einrichtung verbunden und überdauern so gleich anderen Monumenten im Innern des Gotteshauses die kommenden Zeiten. Sie sind auch mit dem Ritus und dem kirchlichen Leben auf diese Weise aufs engste verwachsen.

Wir bringen heute künstlerisch gute Lösungen von Kriegerdenkmälern, die in letzter Zeit entstanden sind. So eine Pietà des Bildhauers Georg Wallisch in München, welche das Innere der von Architekt Erb-München erbauten Kriegergedächtniskapelle auf dem Kirchberge zu Ruhpolding schmückt. Der niedliche weißgetünchte Backsteinbau zeigt außerdem noch reizvolle Malerei von Kunstmaler Blocherer-München. Die Madonna sitzend trägt den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße in der Art, daß der heilige Körper in Todesstarre quer auf ihren Knien liegt. Seitlich je ein kniender Engel von großer Anmut. Der eine stützt das Haupt, der andere hält die Füße. Die Gottesmutter legt ihren Oberkörper etwas zurück und breitet die Arme aus, hinweisend auf ihren göttlichen Sohn. Das edle, von einem Kopftuch umhüllte Haupt der Matrone ist erhoben, der Blick dabei gesenkt. Das Werk ist eine religiöse Dichtung nach zwei Seiten hin: ein Hohelied des tiefsten Schmerzes und ein Hymnus der höchsten Aufopferungsfähigkeit, ein Vorbild für jede Mutter, die ihren Sohn dem Vaterlande opferte zur Rettung der geliebten Heimat. Die Gruppe ist aus Lindenholz geschnitten und dann mit Nußbeize eingelassen, wodurch ein weicher samtener Ton erreicht worden ist. In dieser zurückhaltenden Tönung spricht die Schöpfung unmittelbar zu uns, und herrscht milde in der schönen kalkweißen Nische der Kapelle, die auf ornamentalen Schmuck mit Absicht verzichtet.

Es folgen drei Arbeiten der Bildhauer Benno und Hans Miller-München. Zwei sind in Terrakotta ausgeführte Kriegerdenkmäler. Das eine hiervon ist für die Stadtpfarrkirche in Dingolfing gefertigt worden. Es war keine leichte Aufgabe, die Menge von Namen künstlerisch gut unterzubringen. Der Gedanke, ganze quer rechteckige Tafeln aneinanderzufügen, ist sehr glücklich, nicht bloß nach der ästhetischen Seite hin, sondern auch insoferne, als gerade hierdurch der Charakter des Erinnerungszeichen, des Epitaphiums, in trefflicher Weise zum Ausdruck gelangt. Sehr



BENNO UND HANS MILLER-MÜNCHEN — KRIEGERDENKMAL IN DINGOLFING

Text S. 102

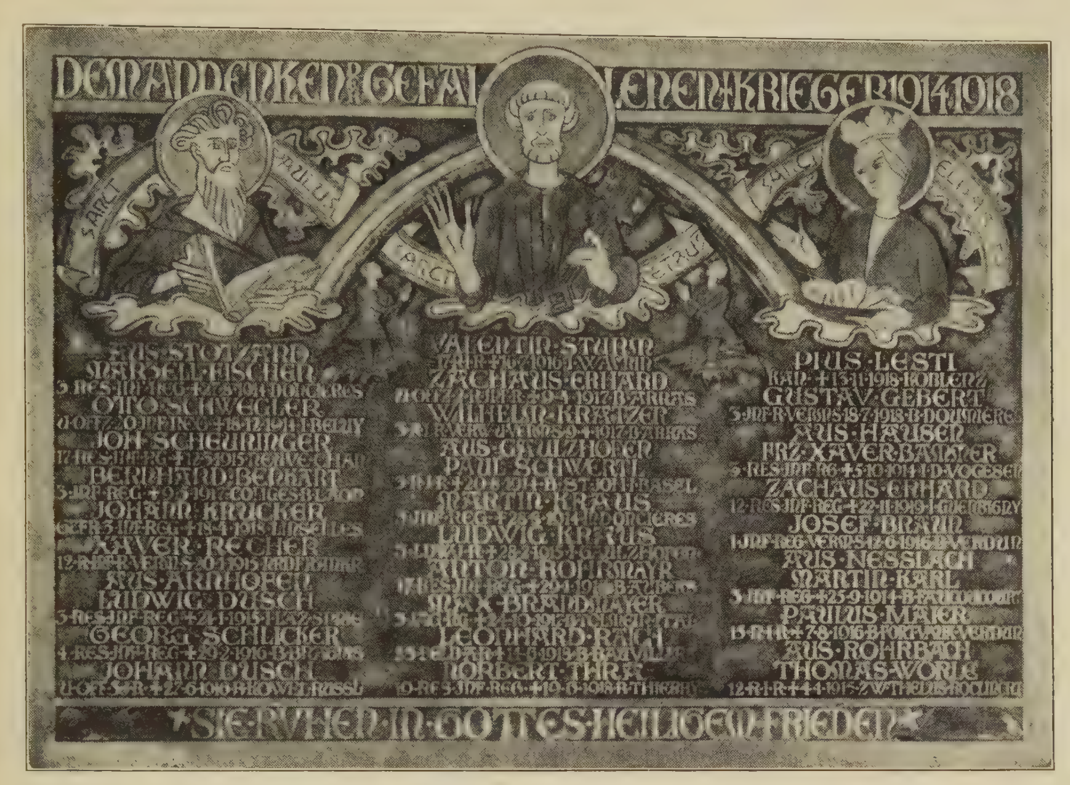
fein ist als belebender Mittelpunkt der ganzen Anlage das Relief der Pietà angeordnet. Das Kriegerdenkmal kann den Anspruch einer freien selbständig gelösten Komposition erheben, die sich sehr gut dem Geiste des Stilcharakters der Pfarrkirche einfügt. Ganz besonders glücklich ist die Wahl von gebranntem Ton, einerseits wegen des künstlerisch feinen und warmen Farbtones, andererseits auch deshalb, weil gerade gebrannter Ton ein für die dortige Gegend (niederbayerisches Backsteingebiet



BENNO UND HANS MILLER-MÜNCHEN, KRIEGER-DENKMAL IN HERSFELD. — *Text S. 103*

der Landshuter Bauhütte) bodenständiges und auch schon in früheren Jahrhunderten beliebtes Material für Grabsteinplastik ist. Das zweite Kriegerdenkmal aus Ton ist für die katholische Kirche zu Hersfeld bei Fulda bestimmt. Das Denkmal zeigt die gleichen Vorzüge wie das für Dingolfing bestimmte. Die Reliefplatte — sterbender Krieger unter dem gekreuzigten Heiland — ist vorzüglich aus dem Brand hervorgegangen. Der Ton hat von selber beim Brand etwas Weiß aus der Gipsform an sich gesogen. Dieses Weiß ist mitgebrannt worden und auf diese Weise ergab sich eine feine und natürliche Abstufung der Töne vom Hellen zu den Tiefen des Rot in den Faltengebungen. Die Schrifttypen sind geschmackvoll und zart. Die Inschriften stehen glücklich in den Flächen der Tafel. Dieselben Brüder Benno und Hans Miller schufen eine Kriegergedächtnistafel nach der Ideenskizze des Landesamtes für Denkmalpflege in München (Prof. Schmuderer). Die Ausführung in Solnhofer Stein ist trefflich gelungen. Der Hintergrund ist herausgeätzt, die Konturen des figürlichen und ornamentalen Schmuckes sind in den Stein geschnitten und schwarz gefaßt. Die farbige Tönung ist in Kaseintechnik behandelt. Die Tafel ist ein Beweis, wie mit verhältnismäßig einfachen Mitteln künstlerisch gute Leistungen erzielt werden. Vor allem ist der Zusammenschluß der Inschriften, welche schönen Schrifttypus und geschmackvolle Verteilung auf der Tafelfläche zeigen, mit dem figürlichen Schmuck der drei Heiligen als Halbfiguren dargestellt von ansprechendem Reiz. Dazu kommt die natürliche schöne Farbe des Steines in Verbindung mit feiner Polychromie. Diese Kriegergedächtnistafel ist für die Pfarrkirche in Stotzard, Bezirksamt Aichach gefertigt worden.

Für den Artillerieverein Aschaffenburg stellte Bildhauer Hans Frey-München eine Gedächtnistafel zu Ehren der Gefallenen dieses Vereins her. Die Tafel ist aus Lindenholz und zeigt die künstlerisch so wandlungsfähige Form eines Triptychons nach Art von dreiteiligen Votivaltärchen: in der etwas überhöhten Mittelnische steht die Figur St. Barbara als Patronin der Artillerie. Seitlich auf Tafeln die Namen der Gefallenen. Das Denkmal führt einfache Formen vor ohne Zieraten und wirkt lediglich in den trefflich abgewogenen Verhältnissen der Anlage. Die Figur St. Barbara ist in freier Anlehnung an die stimmungsvolle Art des späten Mittelalters selbständig gelöst. Die Gedächtnistafel ist für einen Profanraum bestimmt. Wir sehen, daß auch hierfür künstlerisch gute und religiös empfundene Arbeiten gefertigt werden können.



BENNO UND HANS MILLER-MÜNCHEN — KRIEGERDENKMAL IN STOTZARD

Text S. 104

ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING (Fortsetzung)

Dieser Umstand, nämlich, daß der Maler selbst auf Irrwegen den einfachen Inbegriff der Wahrheit, Schönheit und Vollkommenheit sucht, zeigt wohl deutlich an, daß in seiner Seele Ein Trieb derselben Art wurzelt; das heißt, ein Talent, das zwar unendlich reichhaltig, aber doch seinem Wesen nach einfach ist, und das ihn mit dem Verlangen antreibt, es gleichergestalt ins Werk zu stellen oder auszubilden. — Wie hätten auch sonst gewisse Maler Vollkommenheiten, die in der Welt oder in der Natur nicht gefunden werden, so anschaulich darstellen können, wenn sie nicht auf gewiße Weise in ihrem Inneren mit dem Original der Vollkommenheit bekannt gewesen, und von demselben angeleitet worden wären! — Es hängt nun freilich alles davon ab, inwiefern der Maler die Natur seines Talentes richtig versteht, und den vorangegangenen glorreichen Meistern folgen will. Gelüstet es ihn, die ehrwürdigen Spuren der Vorgänger zu verlaßen, und einen eigenen Weg einzuschlagen, so werden sich bald andere Reize und Kräfte seines Talentes bemächtigen, und es in Irrsale führen.

6. In der Geschichte der Malerey hat sich Manches zugetragen, was jenem Bache in der Schweiz gleicht, der eine Strecke lang ruhig und klar über das Gebirge herabfließt, bis er an eine Stelle gelangt, wo er über eine hohe steile Felswand ins Thal stürzen soll. Hier geschieht es nun, daß die Winde oder die Zugluft des Thales seinen Fall dergestalt unterbrechen, daß er zerstiebt herabkömmt, und deßhalb auch der Staubbach genannt wird. Ein Theil seines Waßers bleibt der ursprünglichen Richtung treu, und fällt unten in Ein Becken, um als Bach ferner das Thal zu durchströmen. Die verweheten Waßers aber befeuchten die umliegenden Wiesen, Gebüsche und Pflanzen. Einige Tropfen davon rinnen zwar mühsam in das Becken zurück; Vieles jedoch geht damit verloren, indem es, wie gesagt, Viehweiden, Brennholz und Unkraut ernährt. — So ungefähr ergieng es der Malerey. — Nachdem sie 15 Jahrhunderte lang rein und klar ihren katholischen Charakter verfolgt hatte, traten plötzlich Zwey gewaltige Störungen ein. — Die versunkenen Kunstwerke des Heidenthumes, die s. g. Antiken, wurden



HANS FREY-MÜNCHEN — KRIEGERDENKMAL IN ASCHAFFENBURG

Text S. 104

in Partien aus ihren Gräbern hervorgezogen, und fast zur selben Zeit brach auf deutschem Boden die Glaubenstrennung aus. Beide Ereigniße unterbrachen den bisherigen Gang der Kunst. — Die italienischen Malerschulen wurden durch den ungebührlichen Einfluß der Antiken vergiftet; das katholische Prinzip lebte zwar in ihnen fort; sie beschäftigten sich auch noch meistens mit heiligen Objekten, allein diese wurden mitunter schon antik stylisiert, und allmählich schlichen sich die heydnischen Objekte selber ein. — In Deutschland verschwanden die heil. Objekte völlig, und es trat hierauf eine Todtenstille in den Malerschulen ein. Die größten Meister starben dahin, ohne nahmhafte Schüler zu hinterlaßen, und die deutsche Malerey, schien ohne Begeisterung, ohne Objekte, verödet zu seyn. — Da begann bei den Niederländern das Conterfeyen der gewöhnlichen Natur, und so entstanden alle jene einzelnen Fächer der Malerey, Landschaften, Seehäfen, Szenen aus dem Leben der Bürger, Breuer, Fischer, Jäger, Hirten, Reisende, Marktleute pp, Gruppen von Vieh, Geflügel, Stillleben bis zum kleinlichsten Conterfey der Poren im Käse und der Knoppern an der Zitronenschale. — Dahin gerieth die Malerey in Ermangelung höherer Objekte.— Endlich kamen denn auch die Antiken in Abgüssen über die Alpen. — Diese erklärte man nun sofort für das höchste Ideal der Kunstschönheit, und so wurde die heydnische Fabelwelt, oder vielmehr das Heidentum selbst das ideale Objekt der neueren deutschen Malerey; die Natur aber blieb daneben ihr reeller Gegenstand, und bekanntlich besteht das ganze Streben der modernen Kunst im Studium der Antike, und Conterfeyen der Natur.

7. Sehr merkwürdig bleibt jedoch der Umstand, daß die katholischen Bilder des 15. u. 16. Jahrhunderts, und namentlich die der italienischen Schulen, imerfort und überall noch für das Höchste, was jemals in der Malerey geleistet worden, anerkannt bleiben.

Es liegt hierin unverkennbar das Geständnis, daß die neuere Malerey seitdem Nichts hervorgebracht hat, was damit zu vergleichen wäre, und in der That würde es auch niemand wagen, das gepriesendste Bild eines neueren Malers einem Gemälde von Raphael an die Seite zu stellen! — So mächtig spricht die gleichsam bezaubernde Schönheit oder vielmehr die geheiligte Majestät der alten Kirchenbilder jedes gutgeartete Gemüth an, daß es sich unwiderstehlich davon angezogen und überwältigt fühlt.

8. Bey der allgemeinen Hochschätzung jener Bilder, wäre nun nichts natürlicher und consequenter gewesen, als dieselben, und namentlich die des Raphael, praktisch zu benutzen, und sich nach ihnen zu bilden. Daß dieses in den nichtkatholischen Gegenden unterblieb, ist allerdings begreiflich; allein auffallender ist es, daß bisher selbst in keiner katholischen Malerakademie, die italienischen Meisterwerke den jungen Künstlern als die vorzüglichsten und würdigsten Meister anempfohlen wurden, da doch nach dem einstimmigen Urtheil aller Kunstkenner jene Gemälde selbst in technischer Hinsicht auf Composition, Styl der Zeichnung und Farbenbehandlung eine bisher unübertroffene Vortrefflichkeit zeigen. So weit abgewichen und erkaltet war aber der moderne Kunstsinn, daß man die Herrlichkeit der alten Malerey nur noch von ferne bewunderte, ohne ihrer eigentlich zu begehren, und dagegen viel geringeren und illusorischen Reizen nachging. Hauptsächlich schien dieses daher zu rühren, daß der Sinn und die Ausbildung der jungen Künstler nicht nach ächt religiösen Prinzipien geleitet wurde; ferner, daß man die Antiken immer noch überschätzte, und diese dadurch einen ganz falschen und nachtheiligen Einfluß auf die Kunstschulen hatten; und endlich, daß die neueren Meister, aus Eigenliebe, meistens ihre eigenen Werke den jungen Künstlern als Muster anempfehlen.

9. Es liegt jedoch auch in der Natur der älteren kathol. Bilder, daß man sie nicht eigentlich studieren kann, ohne die Gesinnung, die ihnen zum Grunde liegt, zu kennen, zu achten und sich eigen zu machen. Die Vortrefflichkeit jener Bilder steht in so innigem Zusammenhange mit der inneren Ursache der Kunst, daß ein tieferer Blick mehr die Wirkung dieser Ursache, als die Geschicklichkeit der Maler, darin wahrnimmt. Es ist klar, daß, um wie ein Raphael zeichnen und malen zu können, man nicht bloß so geschickt, sondern auch so gesinnt seyn müßte, wie er; man müßte lieben und verehren, was er geliebt und verehrt hat, und von denselben Objekten, die ihn begeisterten, gleich ihm bewegt und entzündet seyn. — Zudem waren sowohl Raphael als auch die übrigen alten Meister allerdings ausgezeichnete, allein keineswegs absonderliche Individuen. Alle waren getreue Nachfolger ihrer Vorgänger, und getreue Glieder der Kirche; sie waren von Einer Gesinnung und von demselben Geiste beseelt, ihre Objekte waren von gleicher Art; und wenn Einer oder der Andere diese auch auf vollkommenere Weise ausprägte, haben ihre Bilder im Grunde doch etwas Gemeinschaftliches, eine gewisse Communität, durch welche es geschieht, daß man die Tendenz und das Ziel aller alten katholischen Maler sogleich versteht, wenn man das Streben von Einem unter ihnen gründlich aufgefaßt hat. Ja, man kann eigentlich die Werke eines Einzelnen erst dann gründlich studieren, wenn man das katholische Element, was er mit allen übrigen gemein hat, darin versteht.

10. Unverkennbar erwacht hier und da mehr Sinn für die Schönheiten der alten kathol. Malerey, allein die Ansichten davon sind noch dunkel und unbestimmt. Durch die Erscheinung vieler trefflichen Kupferstiche nach alten Gemälden, und vornämlich nach den Werken des Raphael, sind diese Meister zwar in den entlegendsten Gegenden bekannt und bewundert worden; allein man erlangte damit doch nur eine theilweise Kenntniß der kathol. Malerey. Man lernte diese Meister doch nur einzeln kennen, und hielt sie eben dadurch für absonderliche geniale Individuen. Man ahndet nicht den großen innigen Zusammenhang, den sie zu ihrer Vor- und Mitwelt hatten, und noch weniger, daß ihre Meisterwerke nur eine consequente Entwicklung tausendjähriger Vorarbeiten waren, und daß sie dieselben mithin nur unter der Mitwirkung einer großen himmlischen und irdischen Gemeinschaft vollbrachten. Mit einem Worte, das Ganze der kathol. Malerey, ihre Einheit und Consequenz, sind noch keineswegs nach Verdienst gekannt und geachtet worden.

11. Mehrere junge Maler, zum Theil aus den entferntesten Gegenden Deutschlands, haben in unseren Tagen den Beweis geliefert, daß man nur die Gesinnung der alten Meister wahrhaft wieder anzunehmen, und ihren verlassenen Fußstapfen redlich zu folgen braucht, um bald würdige Gemälde, nicht etwa bloß in ihrer Manier, sondern in ihrem Geiste zu liefern. Dieß ist hie und

da als ein bloßer Rückschritt angesehen und getadelt worden, obwohl man im Grunde recht gut weiß, daß die Malerey auf den bisher eingeschlagenen Wegen keine erheblichen Fortschritte gemacht hat, noch dergleichen hoffen kann, und im Gegentheile mit allen ihren einzelnen Virtuositäten der älteren Malerey noch weit nachsteht. Jener Tadel stammt überhaupt auch mehr aus religiösen, als aus künstlerischen Ansichten her. Überdieß liegt eine seltsame Inconsequenz darin, den Sinn für das christliche Mittelalter als einen Rückschritt anzusehen, den Sinn für das ältere Heidenthum aber nicht dafür zu halten. Künstlerisch betrachtet ist die Umwandlung jener Maler keineswegs ein bloßer Rückschritt, sondern eine eigentliche Bekehrung, nicht nur zu den sogenannten alten, sondern zu den gleichsam ewigen und unverbeßerlichen Prinzipien der bildenden Kunst.

12. Es kommen jedoch in der neuesten Malerey auch manche Versuche, religiöser Art, vor, die nicht aus so reiner Quelle stammen, als die vorerwähnten, und die deßhalb auch keinen rechten Erfolg haben. Es zeigt sich dabey deutlich, welche persönliche Eigenschaften, und welche entschiedene Gesinnung ein Maler haben müße, wenn er in der höchsten Art der Malerey, nämlich in der religiösen, wahrhaften Erfolg erlangen will. — Der Maler kann in seinen Gemälden nicht geben, was er selber nicht hat, und seine Werke werden, genau betrachtet, immer so ausfallen, wie er persönlich beschaffen ist. Ein jedes Kunst-Objekt nimmt überdieß das Intereße des Künstlers, oder eigentlich seine innere Hingebung so in Anspruch, daß er es nicht anders tief auffaßen und lebhaft darstellen kann, als wenn er gleichsam geistigerweise darin eingeht; so wie man einen Vorgang nur dann lebendig zu schildern vermag, wenn man ihn selbst erlebt hat. — Wenn daher der Maler Gegenständen, an denen ihm im Grunde wenig gelegen ist, seine Aufmerksamkeit und sein Talent nur gleichsam leiht, etwa um sich in diesem Fache auch zu versuchen, so werden seine Bilder ebenso gleichgültig ausfallen, als sie entstanden sind. — Es ist mithin ein ganz vergebliches Bemühen, wenn Maler sich auf religiöse oder gar katholische Darstellungen verlegen, ohne in die Sache der Religion gehörig eingegangen, ihr von ganzem Herzen zugethan, und im praktischen Christenthum einigermaßen bewandert zu seyn. Es kommen heut zu Tage öfters Gemälde vor, die nicht aus einer eigentlich katholischen, sondern nur gleichsam katholisirenden Tendenz entstanden sind. Diese verrathen sich leicht durch eine gewisse Affectation, durch eine bloß gemüthliche, sentimentale Andachtsstimmung, und besonders durch eine merkliche Unbekanntheit mit heiligen Objekten; nebstdem zeigt sich dabey gemeiniglich eine bloß oberflächliche, manirirte Nachahmung einzelner alter Meister, und eine Vorliebe für gewiße absonderliche Stylarten, z. B. für den altdeutschen Styl. Obwohl nun aus solchen Bildern freilich eine noch mangelhafte unentschiedene Gesinnung, ein bloß oberflächliches Anschließen, keine gründliche innere Hingebung, auch kein wahrhaftes Erfaßen des katholischen Kunstgeistes hervorgeht, so liegt doch mehr oder minder eine Annäherung dazu, hiebey zum Grunde, und es kommt dann nur darauf an, daß redlicher Wille und günstige Umstände das Mangelnde ergänzen. Immer ist jedoch einmal hiezu von Nöthen, daß der Geist der höheren kathol. Malerey klar und einfach verstanden werde.

13. Die Eigenschaften und Vorzüge der älteren religiösen, oder katholischen Malerey treten am deutlichsten hervor, wenn man die Eigenschaften und Mängel der neueren profanen Kunst damit vergleicht. Wir lernen auch den Werth von jener erst recht schätzen, wenn wir ganz einsehen, wohin die letztere seitdem gerathen ist. Und so wie es überall im Leben nur Zwey Arten giebt, zum Guten zu gelangen; entweder: den Weg, der dahin führt, nie verlaßen zu haben, oder ist dieß leider! geschehen, dahin umzukehren; so giebt es auch in der Malerey jetzt, wo sie so weit von ihrem schönsten Ziele abgewichen ist, keinen anderen Weg, als den der Bekehrung; und hiezu ist die Kenntniß der eigenen Armseligkeit zuerst von Nöthen. Überdieß ist man jetzt im Allgemeinen schon empfänglicher für die Herrlichkeit der alten Kunstwerke geworden, nachdem man das Unbefriedigende aller anderen bisherigen Kunstbestrebungen sattsam erfahren hat.

14. Betrachtet man den Zustand der neueren Malerey mit aller Unbefangenheit näher, so ist nicht zu leugnen, daß ungeachtet schöne Talente, vielfältige Studien und emsiger Fleiß dazu verwendet wurden, dennoch nur eine allgemeine Unbefriedigung das Resultat davon ist. Der Beweiß liegt am Tage. Man braucht nur die beiden Partheyen, welche vorzüglich dabey intereßirt sind, nämlich die Künstler und das Publikum zu beobachten, wo es sich bald zeigt, daß beide unbefriedigt bleiben. Die Maler klagen ihrerseits einstimmig, daß ihre Werke keinen Abgang finden,

weil wenig Sinn für die Kunst vorhanden sey. Das Publikum hingegen findet wohl eine flüchtige Augenweide an den modernen Produktionen, allein keineswegs ein so tiefes dauerndes Intereße, um dieselben immer um sich sehen oder besitzen zu wollen. Die Ursache davon liegt vornämlich in den Objekten der neuen Bilder; nebstdem in der Auffaßung derselben, und endlich in der Intention, mit der sie dargestellt werden. Untersucht man die Auffaßung und Intention, so findet es sich, daß es dabey meistens auf den Beifall der Welt abgesehen war. Dieser Zweck kann nur teuschen, und die beliebtesten Bilder werden auch, sobald ein neuer Geschmack Mode wird, bald als abgeschmackt und altmodisch in die Rumpelkammer verwiesen. Die Hauptursache liegt jedoch in den Objekten. Es ist schon früher erwähnt worden, daß das Heidenthum und seine Fabelwelt: das ideale Objekt; die gewöhnliche Natur aber das reelle der neuen profanen Malerey geworden ist, und bekanntlich beschäftigt sie sich fast durchgängig mit dem bloßen Conterfeyen der Natur. Die Gemälde Ausstellungen, welche in den Hauptstädten veranstaltet werden, enthalten daher fast überall nur: imposante Darstellungen aus der Mythologie, oder heydnischen Geschichte; grandiose Bilder von Begebenheiten neuerer Zeit, Kriegsgetümmel, Paradeszenen, Hoffeste; Momente aus den beliebtesten Romanen, Gedichten und Schauspielen; aus dem Stadt und Landleben; Familien Gruppen und Bildniße aller Art; ferner Jagdstücke, Thierhetzen, Wettrennen, Stutereyen, Vieh in Heerden und Gruppen, Geflügel, Wildpret und Fische; Landschaften, Veduten, Seehäfen, Stürme und Schiffbrüche; vulkanische Eruptionen, Feuersbrünste; architektonische Prospekte; Stillleben, Früchte und Blumen sammt Insekten und Thautropfen.

(Fortsetzung folgt.)

ZWEI AUFGEDECKTE UND RESTAURIERTE BAROCKE DECKENMALEREIEN VON HANS GEORG ASAM UND JULIUS BREYMIZER

Von RICHARD HOFFMANN

Die ehemalige Hauskapelle der Englischen Fräulein im alten Polizeigebäude zu München, Weinstraße, ist in ihrer ursprünglichen reichen Bemalung wieder erstanden. Baudirektor Professor Dr. Grässel hat sich um die Erneuerung des wirkungsvollen Raumes mit dankenswerter Tatkraft angenommen. Bisher war der Gewölberaum der Kapelle nur Speicher über dem Sitzungssaal. Die Zwischendecke ist nunmehr entfernt und dadurch der Raum auf eine Höhe von 10 m gebracht worden. So präsentiert sich heute der Sitzungssaal der Lokalbaukommission als ein stattlicher hoher Raum, mit einer flachen Kuppel überwölbt, die auf Wandlisenen und reichprofiliertem Gesimse ruht. Um das Gesimse läuft ein mit Reliefs geschmückter Fries, dessen Stuck die immer sich wiederholenden Motive von Rosenzweigen und Lilienstengeln durch einen Kronenreif miteinander verbunden zeigt. Die Flächen der Schildbögen, die von Ovalfenstern durchbrochen sind, sowie die vier Gewölbezwickel und endlich die Kuppelfläche selbst sind reich mit Malereien geschmückt. Diese Fresken sind unter der Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege durch Kunstmaler Joseph Albrecht-München ihrer ursprünglichen Schönheit wieder zurückgegeben worden. Die Restaurierung ist mit Verständnis und großer Sorgfalt innerhalb der Zeit vom Mai bis Spätherbst des verflossenen Jahres 1924 durchgeführt worden. Wir haben laut Signierung das virtuose Werk des Malers Hans Georg Asam vor uns, des Vaters des genialen Brüderpaares Egid Quirin und Cosmas Damian Asam. Die Entstehung des Kuppelbildes dürfte in die Zeit um 1696 fallen. Die Stadt München ist durch die Wiedergeburt eines bedeutenden Werkes des kirchlichen Barock aus der Hand eines der faustfertigsten Meister damaliger Zeit bereichert worden. Von diesem Hans Georg Asam rühren viele Wandmalereien und Altarblätter in Altbayern her, so vor allem die großen Gewölbefresken der barocken Klosterkirchen von Benediktbeuern und Tegernsee, das Hochaltarblatt zu Gmund usw. Das Kuppelbild im alten Polizeigebäude zeigt zunächst eine hohe um die ganze Rundung laufende Balustrade, die vorzüglich von dem kräftigen Stuckrahmen zur eigentlichen figürlichen Darstellung überleitet. Das Thema behandelt die Krönung Mariä mit reichem allegorischem Apparate zur Verherrlichung des Hochgebenedeiten. Asam hat hier in der virtuosen Bewegtheit der Figuren, in



KRÖNUNG MARIÄ. — FRESKO VON HANS GEORG ASAM, UM 1696, IN DER EHEM. HAUSKAPELLE DER ENGLISCHEN FRÄULEIN, JETZT ALTES POLIZEIGEBÄUDE MÜNCHEN



VERHERRLICHUNG MARIENS
FRESKO VON JULIUS BREYMIZER 1749 IN REICHERSBEUREN BEI TÖLZ

der flotten Komposition und in den kühnen Überschneidungen und Verkürzungen sein denkbar Bestes geleistet. Gegenüber der Farben- und Formenfreudigkeit des Kuppelbildes treten die vier allegorischen Engelsgestalten, welche Tugenden symbolisieren, in den Zwickeln mit feinem künstlerischem Empfinden in ihrer Tönung zurück.

Der Befund vor der Restaurierung war folgender: Die Ausführung des Kuppelgemäldes geschah in reinem Kalkfresko auf einem Lattengewölbe. Im Laufe der Zeit hatten dunklere Schattentöne gelitten; auch zeigte der Grund viele Risse, die jedoch dem künstlerischen Eindruck des Gemäldes in keiner Weise Eintrag taten. In den Gewölbezwickeln, Bogenfeldern und in dem seitlich anschließenden Tonnengewölbe waren sämtliche Malereien zugestrichen. Das Hauptgesims war arg mitgenommen und der stukkierte Fries vielfach übertüncht, so daß die feinen Formen der flotten Stukkierung schon ganz stumpf geworden waren. Die Restaurierung ging nun folgendermaßen vor sich: Das Kuppelbild ist durch Anfeuchten mit reinem lauwarmen Wasser sachgemäß gereinigt worden, wobei die Beimischung von ätzenden Stoffen oder Säuren sorgfältig vermieden wurde. Störende Flecken in der Malerei sind ganz zurückhaltend mit Farbe (Kaseintechnik) ausgebessert worden. Sämtliche Risse, selbst die größeren, wurden belassen. Um nun den gesamten farbigen alten Eindruck für das alte Raumbild wieder zu gewinnen, erschien es notwendig, auch die mit Kalktünche gänzlich überstrichenen übrigen Gewölbeteile (Zwickel mit Schildbögen) freizulegen. Hierbei ist die Tünchschichte mit einem hierzu geeigneten messerartigen Instrument trocken abgenommen worden. Bei den Instandsetzungsmaßnahmen ist vor allem darauf Gewicht gelegt worden, daß das alte ruhige geschlossene farbige Gesamtbild wieder ersteht. Dann wurde das große Hauptgesims in seiner früheren Form ergänzt; auch die Stukkaturen am Fries sind von ihren vielen Tünchschichten sorgfältig befreit worden. Die Wände des Raumes sind in reinem Kalkweiß getüncht worden.

Von Kunstmaler Jos. Albrecht-München rührt noch eine zweite Arbeit her, die im Herbst des verflossenen Jahres 1924 ausgeführt worden ist, nämlich die Aufdeckung und Restaurierung des Deckengemäldes im Chor der Pfarrkirche zu Reichersbeuren bei Tölz. Hinter mehreren Tünchschichten früherer Zeiten und der belanglosen in einem Gemisch von neuromanischen und mißverstandenen Renaissanceformen gehaltenen Dekorationsmalerei des späten 19. Jahrhunderts kam ein flottes Rokokogemälde zum Vorschein, datiert »1749, Jul. Breymizer«.

Nach mühevollen und langwierigen Arbeiten des Abschlagens der Tüncheschichten trat das Bild ziemlich gut zutage. Nach Reinigung mit Wasser ging der Restaurator daran, die Schäden der Malerei aufs sorgfältigste auszubessern, wobei er in schonendster Weise unter Wahrung des alten Charakters im Kolorit vorgegangen ist. Die Wiedergewinnung des Freskenbildes bedeutet eine hochinteressante Bereicherung für die Reichersbeurer Pfarrkirche nach der künstlerischen, kunstgeschichtlichen und historischen Seite hin. Das Gemälde stellt den Vorgang eines Pontifikalamtes dar, das der damals regierende Abt von Tegernsee, Gregor I. Plaichshirn (1726—1762) unter zahlreicher Assistenz an einem üppigen Säulenaltare abhält. Oben thront Madonna mit Kind in himmlischer Glorie. Gerade ist die hl. Wandlung. Im Gebete knien Max Emanuel Graf von Preysing mit seiner Gemahlin, einer geborenen Fugger, und seinem Söhnchen. Dieser Graf errichtete 1749 in Reichersbeuren ein Waisenhaus und stiftete einen Schul- und Armenfonds. Auch stattete er die Kirche zu Reichersbeuren aufs reichste aus. Darum erglänzt auch am Chorgewölbe sein Wappen und als Pendant hierzu das Wappen der Fugger.

Das aufgedeckte Gewölbefresko zählt zwar nicht zu den künstlerisch bedeutenden Wandmalereien der Zeit; es führt jedoch in sehr lehrreicher Weise das Talent guter Beherrschung in der Komposition und ein hohes dekoratives Können vor, das selbst untergeordneten Meistern damaliger Epoche eigen gewesen ist.

ZU UNSEREN BILDERN

(Seite 65—85)

Die Abbildungen stehen zwar nicht in direktem, wohl aber in innerem Zusammenhang mit dem Aufsatz: Das Problem der christlichen Kunst. Sie wollen zeigen, wie weit die Spannungen der jetzt lebenden Generation christlicher Künstler gehen, die aus voller Überzeugung, nicht aus momentanem Impulse Werke christlicher Kunst schaffen. Die Auswahl kann nicht umfassend sein, ist aber so getroffen, daß alle künstlerischen Auffassungen zu Worte kommen.





DIE MUTTERGOTTES VON SCHMERLENBACH

DER BILDHAUER JAKOB BLASER

Von OSCAR GEHRIG

„Es gibt unter uns viele Kunstliebhaber, die mit innigem Entzücken, ja mit Rührung ein schönes altes Bauwerk, ein gutes Gemälde oder eine sinnvolle Radierung zu betrachten wissen, — eine Plastik dagegen sagt ihnen wenig oder gar nichts." Diesen Stoßseufzer kann man allenthalben selbst in der Kunstwelt hören; leider. Wir sind uns ja auch darüber im Klaren, daß nach dem Abbruch der großen plastischen Tradition — die sich der künstlerischen überhaupt einfügt — heute ein zäher Kampf um die Wiedergewinnung plastischen Sinnes und Verständnisses gekämpft wird; da verbreiterte auch noch die Not der Zeit die alte Wunde. Im Rahmen der Kirche ist allerdings glücklicherweise die Verbindung mehr als sonstwo im ganzen erhalten geblieben; mit überliefertem plastischem Gut sind weite Kreise, ja Gemeinden irgendwie eng vertraut, und an neueren und neuesten Schöpfungen von künstlerischem Reiz oder Wert herrscht kein allzufühlbarer Mangel. Dies alles ist um so anerkennenswerter, als gerade hier seit Jahrzehnten obendrein durch eine sogenannte Kunstindustrie ein recht böser, gipserner Feind erstanden ist, dessen Verdrängung als besondere Aufgabe neben der religiös-künstlerischen steht; denn niemand kann an der Reinigung von bildnerischem Kitsch und seelenloser Massenware größeres Interesse haben als eben die Kirche selbst. Die Orientierungsmöglichkeiten über die Plastik der verschiedenen klassischen Epochen wie allgemein über die Plastik der Vergangenheit gibt es genug; unsere vornehmste Pflicht ist es, das Schaffen unserer gegenwärtigen Meister weitreichend ins Auge zu fassen und somit Möglichkeiten auszukunden, sie unseren künstlerischen und religiösen Absichten dienstbar zu machen. Der Lebende soll in seiner Zeit zu seinem Rechte kommen; ermunterndes Lob wie bessernde Kritik mögen weise verteilt werden. Aus wievielen „Nachrufen" klingt sonst ein verhaltenes: Zu spät!

Im Folgenden wenden wir uns einem Bildhauer zu, der den Freunden und Auftraggebern christlich-religiöser Kunst kein Unbekannter mehr ist, der aber eine Würdigung im Zusammenhang noch nicht gefunden hat. Die „Jahresmappen[1]) weisen verschiedentlich nennenswerte Proben seines Könnens auf. Jakob Blaser ist Nur-Bildhauer; er geht in seinem plastischen und skulpturellen Wirken restlos auf. Als geborener Süd-Württemberger (geb. zu Ravensburg im Jahre 1874) hat er hauptsächlich im nahen München gelernt; in und außerhalb der Akademie. Hier war er Schüler Syrius Eberles, dort arbeitete er für Taschner. Als Künstler echten, alten Schlages ist er von Grund aus Handwerker, Beherrscher der Technik. Mit dem Meißel geht er ebenso vertraut um wie mit dem Schneidemesser. Ein durch und durch innerlicher Mensch lebt er nur für „seine Braut", die Kunst, wie er scherzhaft zu sagen pflegt; mit unbeschreiblicher Bescheidenheit hauste er jahrelang von der Welt fast abgeschlossen, erhob sich des Morgens mit der Sonne, ruhte erst, als der Tag sich neigte und es dunkel wurde um ihn herum. Zu einem Modekünstler hätte er von Geburt an und aus Anlage nie das Zeug gehabt. Über der Arbeit hat er fast stets vergessen, wie er litt und stritt. Nur wenige Eingeweihte kannten seinen Karlsruher „Pferdestall", den er sich als Werkstatt eingerichtet hatte. Heute, als einem Fünfziger, ist ihm endlich das Glück zuteil geworden, eine seinem Wesen und Willen entsprechende Berufung zu erhalten, indem die Benediktiner-Abtei Schweiklberg (Niederbayern, bei Passau) den Künstler ganz zu sich geholt hat, damit er ihre Kirche mit dem erforderlichen plastischen Schmuck und Figurenschatz ausstatte — eine Arbeit auf Jahrzehnte hinaus, ohne Aufträgen nachlaufen zu müssen. Für Jakob Blaser der richtige Fall; hoffen wir, daß er an seinem neuen Wirkungsort auch seine ureigenste, aus unabhängig freiem Gestalten entstehende künstlerische Lösung finden wird[2]).

Greifen wir nun einige seiner bisherigen Hauptschöpfungen heraus. Schon frühe lernen wir ihn als flotten, geschmackvollen Skizzierer kennen. Seine „Hl. Cäcilia" (1901 bis 1902) ist ebenso anmutig empfunden wie

[1]) Vgl. Jahresmappen d. „Deutschen Gesellsch. f. christliche Kunst" 1909, 1915, 1917, 1920.

[2]) Neuerdings ist er in die Abtei Münsterschwarzach b. Würzburg übergesiedelt. (Anm. d. Schriftltg.)



JAKOB BLASER HL. SEBASTIAN

1908. Im Besitz der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Holz. — Vgl. Text S. 116



JAKOB BLASER HL. ANTONIUS V. P.

Um 1910. — Vgl. Text S. 116. Detail von S. 122

plastisch durchdacht (Abb. S. 117). In wundervollem Linienfluß, wie wir ihn bisweilen an der reifenden Antike beobachten, legt sich das faltenreiche Gewand um den Körper; die Attribute fügen sich glücklich ein. Den Gedanken „Musik“ aber ergänzen Figurenfriese des Sockels in melodisch wogendem Spiel.

Das Ende des Erlösungsdramas ist ergreifend festgehalten in der „Pietà“ (1903); wundervoll geschlossen baut sich die Gruppe Mutter und Sohn vor uns auf; der Leichnam ist bei seiner ziehenden Schwere vom Schoß der Trauernden, die aber schon wieder ergebungsvoll den Blick zum Himmel wendet,



JAKOB BLASER HL. SEBASTIAN

Vgl. Text S. 116

gesunken. Helle Lichter heben sich durch das starke Vor und Zurück der plastischen Formen von den Schatten ab, und dies bei großzügiger Führung gleichzeitig im bewegtem Auf und Ab. Wie der Künstler die Bewegung zu meistern versteht, zeigt uns auch sein „St. Georg" (1905), unter dem sich das Streitroß aufbäumt, während der am Boden liegende Drachen geduckt den Lanzenstoß erwartet (Abb. S. 117). Mit schlagender Präzision ist die volle Form gefaßt; ein Sinn für das Monumentale an sich, ungeachtet des realen Umfangs spricht sich hier aus. Nun wären zwei Holzschnitzwerke zu nennen: der „Hl. Sebastian" (1908) (Abb. S. 114 u. 116) und der „Hl. Antonius mit dem Jesuskind" (Abb. S. 114 und 122), aus derselben Zeit etwa. Hier schätzen wir Blaser vor allem als den grundsoliden, echten Holzbildner von bester Schulung und sinngemäßer Befolgung des Handwerklichen; bisweilen legt er einen polychromen Farbschleier über die großzügig treu wiedergegebenen Formen (Sebastian) oder er zieht im alten Sinne starken Farbenauftrag vor (Antonius). Beide Werke, seelengroß und tief erfaßt, sprechen für sich selbst eine genügsam beredte Sprache; das Ausgelitten des Streiters Christi und die hingebungsvolle Verzückung bis zur Greifbarkeit des Vorgestellten. Schönheit der Silhouetten, der Führung aller Linien, gleich ob innen oder außen, entspricht der liebevoll ausgetasteten Form. Die Einheit allen geistigen und künstlerischen Gehalts macht den Vorzug gerade dieser Werke aus.

Den Einzelfiguren und Gruppenskizzen lassen wir die großen ausgeführten Gruppen folgen. So zunächst den Hochaltar zu Forst bei Bruchsal (Baden) aus den Jahren 1910 und 1911. Ein figurenreicher „Krucifixus"; alabasternes Hochrelief mit fast freiplastischen Gestalten. Das Ganze im Bogen umrahmt von einem Engelsfries von der Reinheit und kompositionellen Klarheit des besten Quattrocento (Abb. S. 118); edel und zu heiligem Zweck gemäßigt in Linie, Form und Gebärde. Fesselnder Zentralpunkt das gesenkte Haupt des göttlichen Dulders. Der dies gemacht hat, ist nicht achtlos an dem vorübergegangen, was uns die Meister aus plastischer Hochblüte hinterlassen haben. Was der seelenvolle Bildhauer aber in der Belebung seines harten Materials mit zartesten Regungen und menschlichen Gefühlen vermag, zeigt die „Himmelskönigin mit segnendem Kind" (1914), die den Marienaltar der St. Bernhardskirche in Baden-Baden schmückt (Abb. S. 120 u. 121). Inzwischen ist daselbst auch ein großes Hochrelief



JAKOB BLASER HL. CÄCILIA
1901/2. — Text S. 113 ff.

„Nährvater Joseph" von Blaser vollendet worden). Die gekrönte Mutter auf dem Thron; nicht weltlich scheinender Glanz umgibt sie, nicht hat sie sich in Prachtgewänder gehüllt, das widerspräche der Auffassung unseres Künstlers, der innere Größe mit äußerer Schlichtheit paart. So lenkt nichts unsern Sinn ab von dem bildgewordenen mütterlichen Gedanken. Die „schöne" Form, wie sie der Künstler im allgemeinen erstrebt, strahlt uns gerade auch aus dieser Gruppe entgegen, wenn wir etwa Kopf und Hände der Mutter oder des Kindes betrachten. Das Kind war ja schwerstes Gestaltungsmotiv für so manche Künstler, mit unendlicher Liebe haben sie sich dem Kleinen genaht, Blaser reiht sich ihnen an. Und nun zur großen „Pietà", die den Künstler jahrelang in Variationen beschäftigt hat und die erstmals in Karlsdorf (1912), Oetigheim (1913), dann aber in der Kriegergedächtniskapelle von St. Peter und Paul zu Karlsruhe-Mühlburg (1919) Aufstellung gefunden hat. Das engere Thema dieses Vesperbildes ist die Schmerzensmutter als betende Hohepriesterin; der Künstler ging aus von dem Gedanken, daß Maria heldenhaft ergeben das schwere Opfer von Golgatha mit dargebracht hat, eben als Hohepriesterin und Königin der Märtyrer, als die in tiefste Betrachtung versunkene Beterin. Deshalb zeigen die zarten und fast noch jungfräulichen Züge hier, wo das Zeitliche dem Ewigen, Gleichbleibenden gewichen ist, nur Spuren des Schmerzes, sonst aber zeugen sie von Ehrfurcht und Anbetung (Abb. S. 119). In Auffassung und formaler Behandlung ein ausgesprochener Gegensatz zu jener Pietà von 1903, die „Mater dolorosa" sein will. Der zuckende Schmerz dort, der vielen Temperamenten entsprechen mag, ist hier unterdrückt, keine Linie oder Form weist auf jenen hin; weich harmonisch verläuft hier alles, der Aufbau ist ausgewogen; Ruhe und Strenge selbst. Ein lehrreicher und ansprechender Vergleich; jede der beiden Lösungen befriedigt auf ihre Weise.



JAKOB BLASER ST. GEORG
1905. — Text S. 116



JAKOB BLASER KRUCIFIXUS

Hochaltar in Forst, Baden. Alabaster. 1910/11. — Text S. 116



JAKOB BLASER PIETÀ

Karlsdorf, 1912. — Text S. 117

Noch zwei Einzelfiguren: steht da vor uns der köstliche „Hl. Bischof" (1911, Entwurf für den Hochaltar in Wehr), der Körper fein balanziert bei leichter Drehung; breit und weit fällt das Gewand, großzügig und klar gefältelt; nirgends ein Deut von Kleinlichkeit. Und dann das explosive Seelenbild des verzückten „Hl. Franz" (1914/15), in der Stiftskirche zu Baden-Baden (Abb. S. 123). Dem neuen Geist der Verinnerlichung trägt der Künstler gerade hiermit ausgiebig Rechnung. Nicht in betrachtendem Gebet stellt der den Heiligen dar, sondern in dem erregt mystischen Zustande, wo die ganze Umwelt versinkt und die Seele sich mit Gott vereint, in jenem höchsten Grade, wie ihn unsere deutschen Mystiker schildern. Der Augenblick der Stigmatisation ist eingetreten.



JAKOB BLASER MARIENKOPF (DETAIL VON S. 119)
Baden-Baden. Alabaster. — 1914. — Text S. 117

Bliebe etwas über die Porträtgabe Blasers zu sagen, die sich hin und wieder vorwagt, wenn selbst dann meist im Dienste des religiösen Schaffens. Hier zeigen wir das flott und lebenswahr, im guten Sinne naturalistisch modellierte „Köpfchen" (1919, Abb. S. 124) und dann die „Männliche Bildnisbüste" (1921), wo er über das formal Gegenständliche hinaus den Zug geschlossener Größe und zusammenfassender, statt detaillierender Charakterisierung anstrebt (Abb. S. 125).

Jakob Blaser, der alles Gestaltete, zumal das Religiöse, stets innerlich stark miterlebt, ist nach dem, was wir gesehen haben, eine in sich gefestigte, konsequent vorschreitende Künstlerpersönlichkeit. Nicht das, was man einen ausgesprochen modernen Bildner nennt. Er hat sich aus dem reichhaltigen Gesamtgebiet der überkommenen Plastik sein Ideal, für unsre Zeit modifiziert, herausgebildet, von dem er nicht abgeht. Mit Stilvorschreibung darf man ihm nicht kommen, gottlob; denn die unseligen „Stil"-gebereien und -Mischungen liegen ihm fremd. Lieber ginge er an seiner urpersönlichen Hartnäkkigkeit zugrunde. Er ist als echter „scultore", der genug Vorgänger hat, auf seine Weise ein Charakter, weniger ein Original.



JAKOB BLASER HIMMELSKÖNIGIN

Vom Marienaltar in Baden-Baden. 1914. — Vgl. Abb. S. 120. — Text S. 117

DIE »MUTTERGOTTES VON SCHMERLENBACH«

Von TH. J. SCHERG

Mit einer Kunstdrucktafel

Am Westabhange des Spessarts, eine Stunde östlich von Aschaffenburg liegt traut in ein sanftes Tal gebettet das ehemalige Frauenkloster Schmerlenbach. Im Jahre 1218 durch Gottfried von Kugeleberg gegründet, wurde es mit Zisterzienserinnen besiedelt; später traten an deren Stelle adelige Chordamen, die nach der Regel des hl. Benediktus lebten; das Jahr 1803 brachte, wie allen deutschen Klöstern, so auch diesem ein jähes Ende. Das Klostergut wurde als »Seminariumsfond« für die Ausbildung der geistlichen Alumnen verwendet, Gebäude und Kirche zum Pfarrsitz erhoben. Das Kirchlein, um 1750 in prunkvollem Rokoko erbaut, ist wohl erhalten und wurde 1901 in sachverständiger Weise mit glücklichem Erfolge erneuert.

JAKOB BLASER HL. ANTONIUS

Um 1910. — Text S. 116

I. Die Pietà.

Einst war hier ein weithin bekannter und von weither besuchter Wallfahrtsort. Man wallfahrtete zur »Muttergottes von Schmerlenbach«. Diese war und ist wie die meisten Marienwallfahrtsbilder das Bild der schmerzhaften Muttergottes. Altar und Formengebung erhöhen den Ausdruck des ergreifenden Inhaltes des Bildes.

Die Figur ist 30 cm hoch und 22 cm breit. Sanft gewelltes Haar umrahmt die breite mütterliche Stirn Mariens. Das ganze Antlitz trägt die Züge der würdevollen Matrone. Schmerz, Ergebung, Vertrauen und Zuversicht sprechen trotz starker späterer Bemalung aus den hoheitsvollen Zügen. Sanft nach vorne und zur Seite geneigt betrachtet Maria voll Teilnahme den entseelten Leichnam auf dem Schoße. Abschließend umgibt Haupt und Haar ein weicher eng anliegender Schleier, der als Mantel sich fortsetzend den ganzen Körper der Mutter umflutet und in reicher Faltung über Sitzbank und Knie fallend die Füße berührt. Wenn auch nicht die Eleganz der Durchführung, so gemahnen doch die Fülle des Stoffes und der Falten an die Zeiten und Formengebungen Dürers und Michelangelos und bestärken die am Sockel angeschriebene Jahreszahl 1518.

Nur das Haupt Mariens ist sorgfältig und seelenvoll ausgearbeitet. Als echter Gotiker verzichtete der Künstler auf anatomische Durcharbeitung des Körpers. Wie weit ihm diese am Körper Jesu, der außer einem großen, von den Hüften bis zu den Knien reichenden Lendentuch unbekleidet ist, gelang, ist im jetzigen Zustande schwer festzustellen. Denn die ganze Figur und besonders der Leib Jesu wurde später zwecks Auftragung von Farbe mit Leinwand und dickem Kreideanstrich überzogen, wobei der linke Fuß Jesu durch fahrlässige Arbeit völlig verunstaltet wurde, wenn nicht schließlich gar die nunmehrige ungeschlachte Leinwandhülle den vielleicht zu Verlust gegangenen Fuß ersetzen soll. Trotz der gün-

stigsten Annahme dürfte die Bearbeitung des Körpers Jesu sich künstlerisch als eine ziemlich schlichte erweisen, sowohl hinsichtlich der Körperhaltung wie der Körperformung und besonders des Gesichtsausdruckes. Besser bearbeitet und auch unversehrter erhalten ist die Figur der Muttergottes. Sie ist völlig unverletzt. Da die Hände gut angeschmiegt sind, die rechte unter das Haupt, die linke auf die Oberschenkel des Leichnams gelegt, blieben auch sie von Zerstörung unberührt.

Das Hauptaugenmerk des Beschauers und deshalb auch die Hauptsorgfalt des Künstlers galt der Schmerzensmutter, zu deren leidvollem und trostreichem Antlitze man über den Leichnam des Sohnes und das gesamte Erdenleid hinweg emporblickt.

Der linke Unterarm des Heilandes ist leider abgebrochen, ebenso der Daumen der rechten Hand. Beide standen vom Bilde ab, wie auch die Füße, von denen der linke, weiter vorstehende wahrscheinlich ebenfalls verloren ging und durch die erwähnte Leinwandhülle ersetzt wurde.



JAKOB BLASER HL. FRANZ
1914/15. Baden-Baden. Holz. — Text S. 119

II. Die Madonna.

Neben diesem Wallfahrtsbilde besitzt die Klosterkirche ein Marienbild von hohem künstlerischem Werte; es ist ein Bild der freudenreichen Mutter, eine Madonna. Material, Alter, künstlerische Formengebung und lebensvoller Ausdruck sind an dem Bilde in gleicher Weise bemerkenswert.

Die Figur ist aus Ton. Sie entstammt der Hochblüte der Gotik. Die Jungfräulichkeit Mariens ist trefflich mit der Mutterwürde gepaart. Diese ist nicht nur durch das Kindlein auf dem Arme, sondern durch die gesamte Formengebung zum Ausdrucke gebracht. Die ganze Gestalt, vor allem die Stirne und das gesamte Antlitz zeigen die Reife und das Matronenhafte der ehrwürdigen Mutter. Als Entstehungszeit dürfte der Anfang des 15. Jahrhunderts in Frage kommen. Gesamteindruck wie Einzelmerkmale, besonders der weiche Fluß der Linien vor allem in der Gewandung weisen auf diese Zeit hin. Die geschlossenen Augenlider deuten rheinländische Herkunft an.

Reicher Haarschmuck, der durch einen umhüllenden Schleier und ein aufgesetztes Kronendiadem an Fülle gemehrt wird, umrahmt ein anmutsvolles mütterliches Gesicht.

Der Hals ist tief, fast völlig, aus dem gleichsam eine breite Rückwand bildenden Haar und Schleier herausgearbeitet. Zierlich schmiegen sich die Hände der Mutter an das Körperchen des Kindes.

Mit liebreicher Sorgfalt und gutem Geschick ist der Körper des Kindes ausgearbeitet. Auf dem Arm der Mutter sitzend stützt es das rechte Händchen an der Mutter Brust und die beiden Füßchen gegen den



JAKOB BLASER MÄDCHENKOPF
1911. — Text S. 120

sind ebenso lieblich wie ausdrucksvoll gebildet. Im Gegensatz zu den langgewellten Haarsträhnen der Mutter sind die Härchen des Kindes zu runden Löckchen gerollt.

Entsprechend dem Geiste der Gotik ist die anatomische Durcharbeitung mit dem Körper des Kindes sowie dem Haupte und den Händen der Mutter erschöpft, um einer reichen vielfach verschlungenen Gewandung, Raum zu lassen. Scharf betont schlingt sich die S-Linie vom Schleier des Hauptes bis zur Schleppe des Gewandes herunter, wobei der aufgeraffte, unter dem linken Arme eingeklemmte Mantel die Wirkung erhöht und zu plastischer Durcharbeitung reiche Gelegenheit bietet.

Über ein Jahrhundert lang stand die Figur kaum beachtet in einer Gangnische des aufgehobenen Klosters, wohin sie wohl gewandert war, als 1759 die Klosterkirche in prunkvollem Rokoko neu erbaut wurde. Als das Verständnis für die Werke der Gotik wieder auflebte, fehlte es nicht an Museumsjägern, die der Entwurzelung des Kunstwerkes und seiner Unterbringung in einem Museum das Wort redeten. Durch die Wachsamkeit des damaligen Pfarrherrn, Geistlichen Rates Scherg, wurde die Figur nicht nur erhalten, sondern auch von Künstlerhand sachgemäß renoviert. Heinz Schiestl in Würzburg führte diese Aufgabe in meisterhafter Weise durch. Die dicke, weiße Farbschicht, womit die Figur überzogen war, wurde entfernt. Dadurch kam die schöne hellbraune Tonfarbe wieder hervor. Die reichen Falten des bauschigen Gewandes und des weichen Schleiers, die welligen Haarsträhne der Muttergottes und das krause Lockenhaar des Jesukindes wurden geradezu neu entdeckt, das fehlende Händchen und die Kugel des Jesuskindes neu ergänzt. Der größte Vorteil der Erneuerungsarbeit kam den beiden Gesichtern, besonders dem des Jesukindleins, zugute.

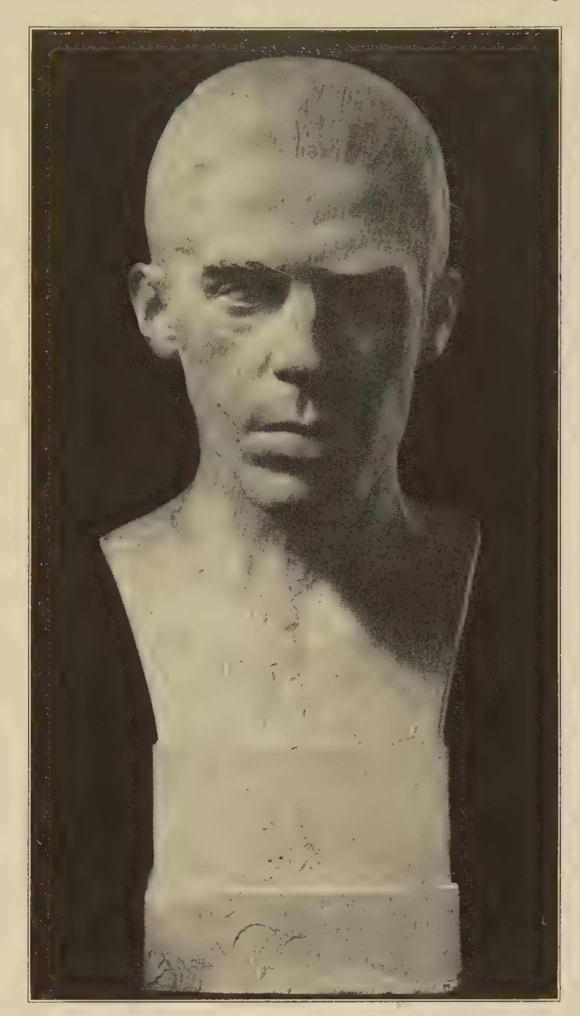
Die trefflich erneuerte Madonna wanderte aus dem entlegenen Klostergange wieder in das Gotteshaus, wo sie, wie es an so

Schoß. Das linke Ärmchen an die eigene Brust anlegend, hält es eine Kugel in der Hand, auf der liebreich sein Blick ruht. Ob dies die Erdkugel und der liebevolle Blick, der Ausdruck der Liebe zur Menschheit sein soll, ist fraglich. Händchen und Kugel wurden nämlich 1913 ergänzt. Es kann an Stelle der Kugel ebensogut einst ein Apfel oder eine Birne vorhanden gewesen sein, was dem Gebrauche der Entstehungszeit der Figur mehr entspricht, den religiösen Inhalt nicht vermindert, den künstlerischen Ausdruck jedoch noch um ein kleines steigert, denn die Umrisse irgendeiner Frucht sind als Kunstwerk der Natur ungleich formenreicher und ausdrucksvoller als die Einförmigkeit einer abgehobelten Kugel[1]). Kopf und Gesicht des Jesuskindes

[1]) Es kommen in der Entstehungszeit allerdings Kugel sowohl als Apfel, Birne, Traube vor.

manchem anderen Platze der Fall ist, den Beweis erbringt, daß wahre Kunstwerke früherer Zeiten auch unter spätere Stilformen und selbst im flotten Rokoko sich können sehen lassen und ihren Wert behaupten.

Nachtrag. Die kunstgeschichtlich bemerkenswerte Figur ist bisher in der umfangreichen Literatur über die deutsche Plastik ganz unbeachtet geblieben. Und doch gehört sie in ihrer Qualität zu den wertvollsten Figuren des zierlichen Stils um 1400. Auch ohne ihren sicheren Provenienznachweis würde man sie in die Gruppe der mittelrheinischen Plastik setzen müssen. Sie ist enger verwandt zu der Muttergottes am Türpfeiler der Würzburger Marienkapelle, die Wilhelm Pinder einem mittelrheinischen Meister um 1420 zuschreibt. (W. Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, Tfl. 17. — Derselbe, Die »deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I, Wildpark-Potsdam 1924, S. 207 und Abb. 183.) Die großzügige Melodik der Falten, die Vorliebe für eine diagonale Unterbrechung der aufsteigenden Figur, die reife, volle Schönheit des Gesichtes ist beiden gemeinsam, sicher aus einem engeren Schulzusammenhang heraus. Die Verwendung des Tons als Material ist für den Mittelrhein in dieser Zeit charakteristisch. Georg Lill



JAKOB BLASER BILDNISBÜSTE

Text S. 120

ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING (Fortsetzung)

Kurz, man erblickt Dinge aus allen Reichen der Natur, gewöhnliche Menschen oder Heroen und Fabelgötter; in Bildern, die entweder rein natürlich, oder antikisirt natürlich, oder ganz im antiken Style sind, und oft kleinliche Objekte in koloßalen Dimensionen darstellen. — Man kann nicht umhin, manche Meisterschaft darin anzuerkennen, viel Talent, Studium und Geschicklichkeit zu loben, verläßt aber doch am Ende in unheimlicher Stimmung den Saal, wie nach einer Gesellschaft, in der Niemand von Gott und seinem schönen Himmel etwas wißen zu wollen schien. Man erblickt in mythologischen Objekten doch nur etwas, das nicht ist, nie war und niemals seyn wird; in gewöhnlichen Menschenfiguren nur Seinesgleichen, und in Naturdingen etwas Geringeres, als wir sind, und Alles das kann uns nicht befriedigen.

15. Der Mensch sucht unverkennbar in den Kunstgebilden etwas Anderes und Höheres, als Seinesgleichen oder die ihn umgebende Natur ihm darbieten können. Er trägt tief in seinem Inneren ein Verlangen nach vollkommeneren Dingen, nach ewigen Wahrheiten, nach einer übernatürlichen himmlischen Schönheit, mit der er dunkel in seinem Inneren bekannt ist; und dieses Verlangen verursacht ohne Zweifel jene feyerliche Erwartung, mit der man zum erstenmale eine Bildergallerie betritt. Es ist das Gefühl einer tief begründeten Ahndung, daß der Gegenstand unseres Verlangens uns eben dort in den erhabendsten und liebenswürdig-

sten Anschauungen begegnen könnte. Findet man denn nur gewöhnliche oder geringfügige Dinge, so fühlt man sich nicht bloß unbefriedigt, sondern ganz eigentlich getäuscht. — Mögen immerhin Einzelne sich mit Bildern vorerwähnter Art begnügen; mögen Philologen ein mythologisches Objekt für das Höchste der Kunst, und den Styl der griechischen Statuen für das Ideal aller Schönheit halten; mögen Krieger eine Schlacht, Seeleute einen Sturm, Naturfreunde eine Landschaft, Jagdliebhaber eine Thierhetze als ihr Werthestes vorziehen; mögen am Ende alle menschlichen Neigungen, Leidenschaften und Liebhabereyen ihre Wohnung in den verschiedenen Fächern der Malerey finden; die eigentliche tiefste Liebe der menschlichen Seele findet sich davon nicht angesprochen, geschweige denn befriedigt.

16. Sogar die rohesten Wilden wenden ihr dürftiges Kunsttalent nicht zuerst dazu an, sich selbst oder die sie umgebende Natur abzubilden, sondern sie schnitzen Bilder von ihren vermeinten Göttern, um diese wahrhaft bey sich zu besitzen. Allein, wenn sie hierin auch einem menschlichen Bedürfniße nachzugehen scheinen, liegt doch eine himmelweite Kluft zwischen dem Blendwerk ihrer falschen Objekte, und zwischen der Wahrheit derer, die der Christ hat; und dieselbe Kluft zeigt sich auch in dem Gebrauche, den Beide von den Bildern machen. Während der abgöttische Wilde das Bild, das er geschnitzt hat, anbethet, und den Klotz für den Götzen selber ansieht; legt der katholische Christ den Bildern weder göttliche Eigenschaft, noch irgend eine Kraft bey; hält sie mit Nichten für Bildniße der Gottheit, nicht einmal für entfernte Gleichniße, sondern nur für innere Anmahnungen, sich im Geiste in die Gegenwart der unerfaßlichen Majestät Gottes und seiner Heiligen zu versetzen, und so schließt er wohl gar sein Auge für das Bild, um im Dunkel des Glaubens sich desto ungestörter zu dem unsichtbaren Urbilde selber zu erschwingen.

17. Auch für die Künstler sprach ein heil. Kirchenlehrer wohl die großen Worte: das Herz des Menschen findet keine Ruhe, bis es sich in Gott, seinen Urheber versenkt. »— Und selbst jener neuere Alterthumsforscher, welcher den Sinn für das Heidenthum so sehr befördert hat, mußte bey dem Ideal der Schönheit bekennen: daß die höchste Schönheit in Gott sey.« —

Inwiefern und auf welche Weise die hier angedeuteten Wahrheiten durch die katholische Malerey seit achtzehn Jahrhunderten bestätigt worden sind, wird sich im Verfolge der nachstehenden Bemerkungen vielleicht deutlicher ergeben.

II. DER CHRISTLICHE GEIST UND DIE KUNST.

Es ist eine wohlbegründete Klage, die sich jährlich bey unsern sogenannten Kunstaußstellungen dem Umsichtigeren aufdrängt, und wenn auch selten unter uns außgesprochen, um so tiefer von allen denen empfunden wird, denen die Kunst mehr als eine bloße Ergötzlichkeit mehr als eine von den vielen Liebhabereyen ist, die der modernen Langenweile als Fliegenklatsche dienen. Die Klage: daß die Kunst aus dem Leben gewichen, und so aller Lebendigen Grundlage wie alles lebendigen Zieles entbehrend, nur noch in trümmerhaften in sich entstellten Resten nicht als Bedürfniß, sondern als Luxus und Mode mit dem unverkennbaren Gepräge von beyden unter uns besteht, die Warheit dieser Behaubtung würde allein schon aus der bloßen Betrachtung einer solchen Kunstaußstellung hervorgehen.

Farben Farben nichts als Farben! so beginnt H: P. seine Kritik unserer Außstellung, und ich stimme mit ganzen Herzen in diesen Klageruf ein, aber war es denn immer so? Da nennt uns der Kritiker die Griechen des Alterthums als ein Volck das eine lebendige Kunst hatte, dieß ist allerdings wieder wahr, aber diese Warheit indem sie das Zunächstliegende umgeht und in eine für immer abgeschloßene ferne Vergangenheit hinüber greift, biethet kein Heilmittel zur Abhülfe, und indem sie den Blick nur verwirrt wird sie für uns nutzloß bleibt ohne pracktischen Erfollg für uns, ja sie wird in dieser Anwendung beynahe zur Lüge oder doch zur groben Täuschung weil sie den Anfang der Beßerung die nöthige Sinnesänderung auf einen falschen Standpunkt setzt. Das christliche Mittelalter, nicht die Griechen sind es welche jene lebendige Kunst uns vorhalten müssen, an der wir wieder erstarcken sollen, dieses christliche Mittelalter ist so warhaft kunstreich daß seine Kunst als solche gerade so hoch über der griechischen steht wie das Christenthum über dem Heidenthume, wenn hier auch zugegeben werden muß daß es seinem Ideale bey weitem nicht so nahe gekommen ist als die Grichen dem Ihrigen, wovon der Grund sehr nahe liegt, das christliche Mittelalter biethet alle Grundbedingungen einer lebendigen Kunst in einer Weise dar, daß wir eine

solche haben, in dem Augenblicke wo wir diese Grundbedingungen wieder aufnehmen und anerkennen. Diese berühren sich in ihren Außgangspunkten auf das Innigste auch mit jenen der Griechen und müßen etwas näher ins Auge gefaßt werden, eine ganz genaue Untersuchung dieses Gegenstandes würde uns historisch an die Wiege der Welt hinauf, von dort in die wichtigsten Grundwahrheiten der Offenbarung und psichisch in die tiefsten Tiefen des menschlichen Herzens führen, ein Weeg welcher für den Zweck dieser Zeilen viel zu umständlich, für die Kräfte des Schreibers aber viel zu schwierig wäre. nur Folgendes in einigen allgemeinen Umrissen.

alle Kunst ist ursprünglich rein liturgisch, ja alle Liturgie ist in gewissem Sinne Kunst (Definition der Kunst Vorstellung des Uebersinnligen) der Begriff: Mensch gegenüber von dem Begriffe Gott bildet den Grundacord alles Lebens und der verschiedenen Auffassung deßselben in den verschiedenen Völkern und Zeiten, lebendig allein ist was zwischen diesen beyden Begriffen als verbindende Linie ab und aufwärts läuft, alles andere ist todt somit auch eine sogenannte Kunst die andre Weege gehen will und die wechselseitige Beziehung dieser beyden Begriffe aus dem Auge verlirhet, Gott ist der Oberste Grundsatz alles Lebens, von ihm fließt es abwärts, zu ihm geht es zurück in den manichfachsten Strahlenbrechungen von Richtungen Individualitäten Talenten und Gaben in Wissenschaft und Kunst, die Liebe aber (die heilige) ist die Vermittlerinn dieser Wechselbeziehungen, So wie Gottesfurcht Tugend und Kunst die Völker in jener höheren Liebe adeln, so wie die Gesittung bis auf die äußersten Lebensverhältniße hinaus ursprünglich vom Altare außgeht, so zündet der wahre Künstler wie der Heilige dort die Lampe seines höheren Lebens, und läßt sie leuchten seiner Zeit und seinem Volcke.

Dieses Leuchten vom Strahle jenes Urlichtes entlehnt, in dem alles Leben organisch sich entwickelt, ist zugleich durch und durch erwärmend, läßt keinen Theil des Lebens kalt und finster, denn es ist ein Strahl der Liebe, der Mutter aller Schönheit und Begeisterung, da treten aus dem Dunkel die innern Formen des Gedankens in Bild und Ton, die Rede wird zum Hymnus, harmonisch tönt das stume Ertz.

Die Religion, so wie sie alle höheren Lebensverhältniße der Völcker und Zeiten ordnet und bedingt, ist wie die Mutter der Tugend auch die Mutter der Kunst, das ist eine geschichtliche Warheit, die vernünftiger Weise nicht bestritten werden kann, das religiöse Leben bestimmt das sittliche und Kunstleben eines Volkes und giebt ihm so Stoff wie Form und Karackter, vom Steigen oder Fallen des religiösen Lebens ist Wachsthum und Verfall auch des Kunstlebens bedingt. Die Kunst ist eine Tochter der Begeisterung, diese ist eine Sache des Herzens, das Herz aber ist geschaffen für Gott und seine Liebe, einen andern Grund kann Niemand legen als diesen; das muß auch auf die Kunst angewendet werden. Nur was von diesem Grunde sich selbst die Heyden erhalten hatten, ist die Wurzel aller unter ihnen lebendigen Kunst, im erwärmenden Strahle dieser Liebe treten aus dem Dunkel des Gemüths die inneren Formen des Gedankens in Bild und Ton, des Lebens Pulse schlagen rhytmisch, zum Tanze wird der Gang, die einfache Rede zur Hymne, der Stein fängt an zu leben das stumme Ertz thönt Harmonie, der Farben wunderbares Geheimniß schmiegt sich willig in die Fesseln der Form und wird Gestalt und Sprache, zur Säule wird der Baumschaft der das Dach des Tempels stützt ja selbst das nackte Bedürfniß kleidet sich mit Schönheit, und aus dem einfachen nothwendigen Geräthe wird ein Schmuck des Hauses, und dieses zum Pallaste — so gestalltet sich das Leben zu einem schwachen Bilde jener höhern Ordnung der Dinge die wir hienieden nur verhüllt und im Lichte des Glaubens schauen, und dieses Bild ist eben lebendige Kunst.

Es ist gewieß daß grade das Liebäugeln mit den heydnischen Griechen im strafbaren Vergessen und absichtligen Ignorieren des eigenen angeerbten Reichthums, den Verfall einer lebenden Kunst unter uns herbey zu führen wesentlich beygetragen hat, das ernste erhabene Glaubens und Sittengesetz unsrer christligen Vorältern mit ihrer daraus hervorgegangenen Kunst, verglichen mit den sinnlichen Bildern grichischen Lebens ward uns zur Last, endlich zuwieder, anfangs war wenig Arg dabey, man gewöhnte sich als an ein unschuldiges Spiel mit schönen Formen an den Vertrautern Umgang mit grichisch heydnischer Lebens Anschauung da verweichlichte das Gemüth, da erblaßte die alte Unschuld wir waren Heyden in Sitten und Kunst ehe wir es meinten, und wollten, die unseelige Glaubensspaltung des 16ten Jahrhunderts vollendete in einem Theile auch des deutschen

Vaterlandes die Verwirrung aller gesunder Prinzipien, nun brach ein neues Heydenthum unter dem Namen Aufklärung über uns herein und verpestete auch die katholisch gebliebenen Länder, bald war daß Nächste mit unserm Fleisch und Blut verwebte, uns wild fremd geworden, und was uns ewig hätte fern bleiben sollen war uns schauerlich nahe gerückt, die großen Jahrhunderte christlich mittelalterlicher Entwicklung in Kunst und Leben, die Jahrhunderte der Heiligen, der Blüthe der Kirche und des starken Genius der erneuerten Menschheit wurden Jahrhunderte der Dumheit und des Aberglaubens geschollten gerade von einer Zeit und einem Geschlechte das viel zu tief stand um den Werth und die Bedeutung selbst der mindesten Hervorbringung jener alten Zeiten auch nur zu ahnen, Vollendete Gottlosichkeit zeriß nun bald die letzten Bande die das Leben an seinen Urquell binden und der scheußligste Egoißmuß mitten unter den unverstandenen Schätzen einer beßern Vorwelt sitzend, brüstete sich ihrer hohnlächelnd, mit seinem Bettelstolze, inzwischen wurde gebaut, gemalt musiziert und gedichtet in allen Manieren von der Warheit und dem Leben losgelößter Tendenzen, die Kunst ging nicht lebend und nicht todt mit ihrem gespenstischen Daseyn alle Stadien einer Todes Kranckheit durch bis auf diese Stunde wo sie nun (einige rühmlige Außnahmen abgerechnet die gerne wieder den alten Faden gesunder Entwicklung anknüpfen möchten) bis zu einem Grade von Bedeutungslosigkeit herab gesunken ist, der ihr gänzliches Aufhöhren uns nicht vermissen lassen würde.

Und nun bey diesem Punckte angekommen, fragen wir uns was nun weiter? die Antwort wird einfach und gerade heraus, folgende seyn: wo im Leben allein in allen Wirren in die wir gerathen sind, Heil für uns ist, da ist es auch für die Kunst, in der ernsten ungeheuchelten Rückkehr zur katholischen Warheit, zur alten von Gott gestifteten Kirche, alles andere ist nichts und führt uns gleich Irwischen aus einem Sumpfe in den andern, und da sage ich nun, was hilft uns das immer wiederkehrende Gerede von Grichen und grichischer Kunst. Grichen können wir nicht werden jene Verhältniße laßen sich Gottlob nicht mehr zurückrufen, Heyden sollen und dürfen wir weder seyn noch werden wollen, seyn wir also was wir sind mit ganzer Seele: Christen und Deutsche, werden wir uns des reichen Nachlasses unserer Vorfahren wieder bewußt, das christliche Mittelalter biethet uns einen uns nahe liegenden unermeßlichen Schatz lebendiger Kunst und mit ihm die wahren Grundsätze einer solchen, als Deutschen zeigt sie uns die nationale Behandlung des allen christlichen Völkern gemeinsamen Stoffes, als Christen öffnet es uns den Außblick auch auf die Kunstweisen anderer Völker die mit uns den gleichen Glauben dieselbe Aufgabe hatten und haben, und läßt uns auch in jenen Ländern ärnten wo wir nicht gesäht haben.

Die sonderbare Gleichgültigkeit wo nicht Geringschätzung gegen Mittelalterliche Kunst die selbst die Besten noch beherscht, hat ihren Grund nicht in der Mangelhaftigkeit jener Kunst sondern in unsrer eigenen Verflachung und Unfähigkeit mit ganzer Seele auf die Grundwarheiten unsers Daseyns und die pracktische Anwendung derselben auf unser eignes Leben einzugehn, so starck und so demüthig zu fühlen wie unsre Väter, uns ist die Kunst zu viel, und zu wenig, d. h. wir erweisen ihr Ehren, die sie nicht verdient (wenigstens nicht in ihrem jetzigen Zustande) und entziehn ihr solche welche ihr gebühren. wir nennen sie die Heilige, die Göttliche, und vergeßen daß sie nur durch ihren Stoff und ihre Anwendung heilig und göttlich wird, vergessen die höchste Glorie die sie umstrahlt: daß die Kirche sie ihrem Dienste geweiht. daß Heilige ihr das Wort geredet, daß fromme Kirchenhirten selbst heilige Päbste ihre Stimme für sie erhoben, ja daß sie in der Kirche ihre Martirer hat, von diesem Standpunkte betrachtete sie das christliche Mittelalter, auf diesem Standpunckt müßen wir bleiben, wollen wir sie unter uns sich wieder beleben sehn, oder ist sie zu beengt in dieser Fassung? Warheit und Ewigkeit sind ihre Gränzen. Gott und der Mensch, Himmel und Erde Schöpfer u. Geschöpf ihr Gegenstand, nur die Sünde findet keinen Platz in ihrer geheiligten Nähe.

Also kein anderes Hülfsmittel ist im Stande die Kunst unter uns wieder zu beleben als die Kirche, und kirchliches Leben, recht inniges aus dem tiefsten Herzen Kommendes positives kirchliches Leben, nicht Aufträge für die Öffentlichkeit bestimmt den Künstlern gegeben, nicht Außschmückung unsrer Theater und Promenaden mit Kunstwercken, das bleibt bloße Decoration, und berührt nicht das Herz, eine nicht längst abgelaufene Zeit hat nicht versäumt den Eingang fast jedes Haußgärtchens mit einer affecktierten halbnackten Flora und Pomona

zu schmücken oder auf die Pfosten des Thores ein paar Sphinxe oder Löwen zu legen über kurtz oder lang liegen die frisierten Götter und Helden ohne Kopf und Hände in Neßeln und Unkraut, das ist die Vergeltung für die barbarische Rohheit und Verachtung mit welcher eben diese Zeit auf die größten Meisterwercke christliger Begeisterung herab gesehn, und so manches Kind einer frommen Muse schmählig hat verkommen laßen. zuerst muß uns der Gegenstand des Kunstwercks heilig seyn, um es schaffen, würdigen, verwahren und konservieren zu können, aus einer allgemeinen beßern Gesinnung geht eine beßere Kunst hervor, auch eine plötzliche Abhülfe ist hir nicht denkbar, den wie gesagt nicht mit öffentligen Aufträgen ohne entschiedenen kirchlichen Zweck ist uns gedient verschlafen wir vor allen unsere lächerliche Begeisterung für die Kunst als solcher, begeistern oder begeistigen wir uns wieder für geistige und geistlige Dinge für Gott und das sichtbare Gottesreich auf Erden in seiner Kirche und unter vielen andern Gaben die uns zugeworfen werden, wird auch eine frische wahre Herzergreifende weil vom Herzen kommende Kunst sich finden, wir werden dann weniger von Kunst reden, aber mehr Kunst haben, und diese Kunst wird keiner sogenannten Unterstützung keiner Kunstvereine bedürfen. man muß wie ich einen Theil seines Lebens als Maler auf dem Lande in einem katholischen Bergwinkel wo noch Reste alten kirchlichen Lebens sich erhalten, zugebracht haben um eine Ahndung von dem zu haben was lebendige Kunst ist, um das Läppische Schahle und Krankhafte unseres Mäcenaten- und Kunstprotucktionswesens, sammt dem Zubehöhr kunstbegeisterter Großsprecherey in seiner ganzen Wiederwärtigkeit zu fühlen, wenn der arme Landmann seinem Munde das kärglige Honorar für den Maler bey dem er sich ein Cruzifix oder Marienbild oder Nahmenspratron bestellte, abgespaart, und nun kömmt es abzuholen wenn er dann davor steht, stumm, die Hände faltend und ihm die Augen naß werden, wenn er die bedungene Bezahlung mit einem: Vergelts Gott auf den Tisch legt, und ihm beym Weggehn die Freude aus den Augen leuchtet, und er für den Maler zu bethen verspricht, wenn er dann nach einer Zeit wiederkömmt einen großen schweren Sack voll Aepfel, die er vier bis fünf Stunden weit über die Berge auf seinem alten gekrümmten Rücken getragen in der Stube absetzt mit der Bitte sie — weil sie von besonderer Gütte — noch für eine kleine Erkentlichkeit für das schöne Bild anzunehmen, daß er ohnehin nicht habe zur Hälfte bezahlen können da wird Einem warm ums Herz, wärmer als bey allem Lobe in den Zeitungen und Kunstblättern, das ist nicht das Einzige was ich in dieser Art erfahren habe.

(Schluß folgt.)

DIE WALLFAHRTSKIRCHE IN WIES

Von MICHAEL HARTIG

Illustrationen von Ferdinand Nockher-München



Die Prämonstratenser von Steingaden, der Pater Magnus Straub und der Laienbruder Lucas Schwaiger, ein geübter Maler, hatten 1730 für die Karfreitagsprozession auf sehr primitive Weise eine Figur des Heilandes an der Geißelsäule hergestellt. Sie suchten auf dem Klosterspeicher verschiedene Reste alter Figuren, fügten dieselben zusammen, überzogen den Leib mit Leinwand, setzten auf den Kopf natürliche Haare und einen natürlichen Bart, faßten die ganze Arbeit in Öl, und stellten diese so gewonnene Gestalt an eine neu gefertigte Geißelsäule. Bis 1734 wurde die Statue bei der erwähnten Prozession wirklich mitgetragen; aber dann fand man sie selbst für diesen Zweck zu unschön und wies ihr in der Kleiderkammer des Klosters ein stilles Plätzchen an. Nach zwei Jahren erhielt sie der Gastwirt Jeremias Rehle von Steingaden zum Geschenk, stellte sie zunächst in seine Schlafkammer, aber bald darauf auf seinen Dachboden. Am 14. Mai 1738 schenkte er sie an die Bäuerin Maria Lory in Wies weiter. Diese hatte an ihr eine besondere Freude und ihr Mann baute für den gegeißelten Heiland neben seinem Hause 1740 eine kleine Kapelle, in der am 17. März 1744 zum ersten Male die hl. Messe gelesen wurde. Es ist unglaublich, wie dieses in Steingaden ganz verkannte Bild auf der Wiese so schnell das Ziel der Wallfahrer von weit und breit geworden ist. Sehr bald mußte für dieselben an die Kapelle ein hölzernes Langhaus angebaut werden.



Die Wallfahrtskirche Wies bei Steingaden

Nach einer Zeichnung von Ferd. Nockher. — Im Hintergrunde erhebt sich der Trauchberg

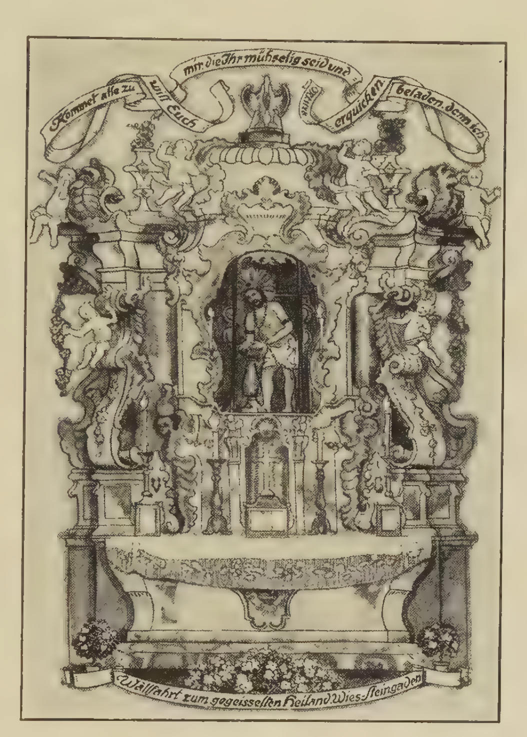
Im 19. Jahrhundert hat man das Wort „Wies“ in Beziehung mit dem Gnadenbild gebracht. Professor Sepp hat in ihm eine Abkürzung für die Bezeichnung: in visceribus (= in den Peinen) gesehen. Andere brachten die alte hochdeutsche Bezeichnung „wisen“ (= zurechtweisen) in Zusammenhang mit der Stelle bei Lucas (23, 16), in welcher Pilatus von Christus spricht: „ich will ihn zurechtweisen und dann entlassen.“ Doch so schön diese Annahmen klingen, der Tatsache entsprechen sie nicht. Auf einer Waldwiese (in prato) wohnte damals der Bauer Lory und von seiner Einöde ging dann der Name auf die Wallfahrt über.

Diese Wallfahrt hatte sich mit Windeseile in ganz Süddeutschland verbreitet. Zahllose Kopien des Gnadenbildes fanden in den Häusern und selbst in den Kirchen Aufstellung. An mehreren Orten wurden eigene Wieskirchen gebaut, z. B. in Wies bei Freising, in Wies bei Moosbach usw. An anderen Orten wurden alte Wallfahrtskapellen in Wiesheiligtümer umgewandelt, z. B. die uralte Salvatorkapelle neben der heutigen Peterskirche in München (1880 abgebrochen). Der Wies-Christuskult löste damals im Lande die Verehrung unserer lieben Frau von Loretto ab und hat in etwas dem Lourdeskult des 19. Jahrhunderts entsprochen. Daß die Prämonstratenser sich um die Sache besonders annahmen ist selbstverständlich, da ja die Figur von ihren Ordensmitgliedern in einem ihrer Stifte gefertigt worden ist und die neue Wallfahrt im Bereich der Klosterpfarrei Steingaden lag.

Der immer größer werdende Zustrom von Wallfahrern und das durch sie reichlich anfallende Opfer ermutigte den Abt Hyazinth Gassner (1729—1745) an den Neubau einer größeren Wallfahrtskirche zu denken. Er hatte sein Kunstverständnis bereits in der prunkvollen Renovation des Langhauses seiner Abteikirche, der beiden benachbarten Wallfahrtsgotteshäuser Ilgen und Kreuzberg und einer Reihe der dem Kloster einverleibten Pfarrkirchen hinreichend gezeigt und trug sich jetzt mit dem Gedanken, in Wies alles Bisherige an Reichtum und Schönheit zu überbieten. Wie der Abt von Ottobeuren 1730 absichtlich das größte und herrlichste Kloster-Gotteshaus zu erbauen sich vorgenommen hatte, so wollte jetzt der Abt von Steingaden ein Idealbild einer Wallfahrtskirche geben. Doch war es ihm nicht mehr gegönnt, 1745 diesen Plan auszuführen. Sein Nachfolger Marian II. Mayr (1745—1772) konnte am 10. Juli 1746, nachdem die Leute von nah und fern überreiches Material herbeigefahren hatten, die Grundsteinlegung halten. Propst Herculan Karg von Diessen, der in seinem Stifte durch Joh. Mich. Fischer damals vielleicht die schönste Rokokokirche bauen ließ, vollzog im Auftrag des Kurfürsten Max III. die Feier.

Aber die Prämonstratenser von Steingaden hatten zu diesem Bau nicht die Dienste des großen Münchener Rokokokünstlers Joh. Mich. Fischer in Anspruch genommen, der bekanntlich 32 bedeutende Gotteshäuser in diesem Stile in Bayern und Schwaben erbaut hat, sie blieben einer alten Tradition des Hauses getreu und wandten sich auch auf

dieser Suche nach Wessobrunn. Sie hatten ja seinerzeit durch den Bau der Wallfahrtskirche in Ilgen die Baukunst der Wessobrunner Meister begründet und jetzt setzten sie deren Können in Wies die Krone auf. Die Auswahl unter den dortigen Meistern konnte nicht schwer fallen. Dominikus Zimmermann hatte seit langem durch seine Bauten für das Kloster Schussenried engere Fühlung mit dem Orden und seine Werke in Maria Mödingen, Schwäbisch Gmünd, Siessen, Steinhausen, Buxheim, Landsberg und Ingenried und sein Plan für Ottobeuren bewiesen, daß er die moderne Kunst voll und ganz in sich aufgenommen und ließen erwarten, in Wies das Ideal des Abtes verwirklichen zu können. Und er hat auch auf Grund seiner Erfahrungen in Steinhausen und Günzburg eine Freistützenkirche geschaffen, welche sich würdig an die Seite der Werke des Joh. Mich. Fischer stellen kann, dieselben in Bezug auf Rokokoraumbildung und Raumbelebung sogar übertrifft und in ihrer Art tatsächlich einzig in ganz Deutschland dasteht, und — da außer Deutschland eigentliche Rokokokirchen nicht gebaut wurden — in der ganzen Welt. Zimmermann hat zudem seinen Bau in lebensvolle Verbindung mit der Landschaft gebracht. Die Silhouette deckt sich mit der des dahinter liegenden Trauchberges. Die vor der Kirche liegende Waldlichtung (Wiese) bildet die unerläßliche Einführung in ihre Schönheit. Wie in Steinhausen nimmt der Meister für den Hauptkern eine Ellipse und gibt dem Raum durch eingesetzte Freipfeiler den Charakter einer dreischiffigen Anlage, aber dem Chor weist er eine andere Grundform und dem Turm eine andere Lage als in Steinhausen an. So wie er in Günzburg einen langgestreckten, dreischiffigen doppelgeschossigen Chor an den Zentralbau angelegt hat, so macht er es auch hier, nur nimmt er der Anlage die Schwere und gliedert den Chor viel organischer an den Ellipsenbau an. Den Turm stellt er vor die Kirche zwischen dem Chor und dem Priesterhaus. Dort, wo in Steinhausen der Turm gestanden, ist in Wies in einem Ellipsensegment der Orgelemporenbau angefügt, oder besser gesagt, angewachsen. So sind es mehrere Räume, die das Gotteshaus bilden und die einzelnen derselben sind wieder aus mehreren zusammengesetzt, aber all die vielen Räume und Raumarten sind hier zu einer nie gesehenen Einheit zusammengeschmolzen. Der Bau ist außen, von der monumentalen Fassade abgesehen. schlicht und einfach, aber im Inneren von einem ganz verblüffenden Reichtum erfüllt. Der arme Wallfahrer, welcher in Not und Elend zum gegeißelten Heiland kommt, soll durch die Herrlichkeit und Pracht seines Heiligtumes wieder Mut und Vertrauen fassen.



F. NOCKHER. DER UNTERE TEIL DES HOCHALTARES IN DER WIES

Des Dominikus Zimmermann Bruder Joh. Baptist, der Münchener Hofmaler ergänzte in würdiger Weise des Baumeisters geniale Kunst durch seine ganz in demselben Geiste gehaltene Deckenmalerei. Des Domenikus Idee war, in der Kirche einen möglichst unbegrenzten Raum zu geben, der nicht bloß durch die ungewöhnlich freie Konstruktion, sondern auch durch den steten Wechsel des einfallenden Sonnenlichtes in eine fortwährende, den Beschauer mit sich reißende Bewegung kommen sollte, und Johann Baptist hat mit seinem Pinsel ermöglicht, den Blick in die unbegrenzten Höhen des Himmels empor zu führen. Man weiß nicht, was man mehr an seiner Kunst beachten soll, seine Harmonie der auf den Raum abgestimmten Farben oder seine Perspektive. Das Hauptbild zeigt uns den Heiland im Himmel auf einem Regenbogen thronend, umgeben von den Engeln und Heiligen. Im Umgang erblicken wir verschiedene Szenen aus der Geschichte des Herrn und über der Musikem-



FERDINAND NOCKHER KIRCHE U. EHEM. SUPERIORAT IN WIES B. STEINGADEN
Aquarell

pore den königlichen Sänger. Entsprechend dem Wallfahrtsbilde schauen wir im Chor die Engel mit den Leidenswerkzeugen, und im Emporengang schildern uns sechs kleine Bilder den Heiland als Lehrer und Wundertäter.

Neben diesen beiden Brüdern ist auch noch ein Sohn des Baumeisters: Franz Dominikus in Wies mittätig, wahrscheinlich als Palier. Er hat sich bald darauf in Wies neben der Kirche ansäßig gemacht, und in seinem Hause hat der Vater seine letzten Lebenstage zugebracht und konnte so noch zwölf Jahre sein höchstes Werk genießen und nicht bloß an dessen Bewunderung der Menschen, sondern noch viel mehr an deren Auswirkung bei den Wallfahrern sich erfreuen. Er hatte zuerst in der Nähe seines Rokoko-Erstlingswerkes, der Wallfahrtskirche in Steinhausen, im Kloster Schussenried seine Tage beschließen wollen, aber dort merkwürdigerweise keine Aufnahme gefunden. Im Alter von 81 Jahren ist er 1766 gestorben.

Der Bau, der etwas über 180 000 Gulden gekostet hatte, war verhältnismäßig schnell aufgeführt worden. Schon 1749 konnte Abt Marian am 24. August den Chor segnen und am 31. August das Gnadenbild aus der kleinen Kapelle feierlich dorthin übertragen. 1753 dürfte das ganze Werk so ziemlich vollendet gewesen sein, denn in diesem Jahre feierte der Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, Adam Friedrich Graf von Seinsheim, in demselben sein erstes hl. Meßopfer. Am 1. September 1754 weihte der Augsburger Weihbischof Freiherr von Adelmann den ganzen Bau ein. Die Einrichtung ist freilich damals noch nicht vollendet gewesen. Erst 1756 wurden die großen Seitenaltäre und 1757 die Orgel aufgestellt. Der Hochaltar ist in der damals beliebten Art der Wallfahrtsaltäre doppelgeschossig angelegt. Zu ebener Erde wurde in den Tabernakel das Gnadenbild eingefügt und im Emporengeschoß hat der Münchener Hofmaler B. A. Albrecht die hl. Sippe dargestellt. Die beiden Altäre sind harmonisch zu einem großen Ganzen zusammenkomponiert, darüber steht in einem wundervollen Lichtkreise das Lamm Gottes auf dem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche und über dem Ganzen ist für das Gnadenbild ein reicher Stuckbaldachin an der Decke angebracht. Diese Stuckarbeiten des Altares sowie der ganzen Kirche dürften wohl dem Joh. Bapt. Zimmermann zuzuschreiben sein. Die Seitenaltarbilder haben 1756 die Augsburger Maler



INNERES DER WIESKIRCHE

Nach einem Aquarell von Ferd. Nockher





FERD. NOCKHER — DIE ORGELEMPORE IN DER WIES
Aquarell

J. G. Bergmüller und J. Mages gezeichnet. Lipowski berichtet, daß Edgin Verhelst der Jüngere, jener Antwerpener Künstler, der sich später in Augsburg niederließ, mehrere Statuen für die Kirche gefertigt habe. Da er aber schon 1749 gestorben ist, könnten nur die Hochaltarfiguren ihm zugehören, was sich übrigens mit ihrer noch barockisierenden Art gut vereinbaren läßt. Die Figuren der Kirchenlehrer zwischen den Säulen von den Seitenaltären, sowie deren ganzer figürlicher Schmuck könnten möglicherweise seinem talentierten Sohne Placidus angehören. Die Kanzel, ein hervorragend dekoratives Werk mit einem ungewöhnlich leicht behandelten Schalldeckel ist sicher eine Wessobrunner Arbeit, wahrscheinlich des Feichtmayr. Die Orgel war bestimmt, durch ihren entzükkenden Klang und namentlich durch die Fernregister den weltentzückenden Eindruck des Heiligtumes auch im Reiche der Tone weiterzuführen. Die vielen Tausende und Tausende der Wallfahrer haben mitgeholfen, dem herrlichen Baue entsprechende Paramente und kirchliche Geräte zu beschaffen. Doch von all der Herrlichkeit ist heute nur mehr die Monstranz erhalten, welche originell die Bundeslade des Alten und die Lunula des Neuen Testamentes unter einem Baldachine vereinigt.

Für die religiösen Bedürfnisse der frommen Pilger sorgten regelmäßig 4—6 Prämonstratenser von Steingaden, für welche östlich der Kirche links ein entsprechendes Gebäude aufgeführt worden ist, während rechts ein zweiter Pavillon die Sommerresidenz des Abtes in sich schloß. Der Bauherr Abt Marian ist am 24. Januar 1773 in demselben gestorben. Leider hat die ganze Herrlichkeit nur wenige Jahrzehnte gedauert. Im März 1803 wurde das Kloster Steingaden aufgehoben und als Zubehör desselben ereilte die Wallfahrtskirche und das angebaute Superiorat (Hospizium) das gleiche Schicksal. Die Kirche wurde geschlossen und war zur Versteigerung und zum Abbruch bestimmt. Am 10. September 1805 bot der Forstgeometer Dismas Gebhart von Steingaden 900 fl für Kirche und Wohnhaus und die vollständige Inneneinrichtung des Gotteshauses. Das dünkte der Landes-



HL. PAPST GREGOR D. GR.
Stuckfigur vor dem linken Seitenaltar
Gez. von Ferd. Nockher

HL. HIERONYMUS
Stuckfigur neben dem rechten Seitenaltar
Gez. von Ferd. Nockher

direktion in München doch etwas zu wenig, und so beschloß sie eine öffentliche Versteigerung, zumal die Gemeinde Trauchgau die Absicht hegte, aus den Materialien der Wallfahrtskirche ein neues Pfarrgotteshaus sich zu errichten. Eine diesbezügliche amtliche Schätzung wertete die Kirche ohne Einrichtung auf 1876 und das Hospizium auf 697 fl. Doch den wiederholten Bitten von Angehörigen des ehemaligen Stiftes Steingaden und der Ortsgemeinde Fronleiten gelang es, die Vollstreckung des Todesurteiles wieder hinauszuschieben. Am 19. Februar 1811 wurde dem Rentamte Schongau zum letzten Male befohlen, die Versteigerung auszuschreiben und durchzuführen. Auf erneutes Bitten wurde am 29. Februar allergnädigst gestattet, die Kirche so lange dem freien Gottesdienste der Exconventualen zu überlassen, als die Opfergefälle zur Deckung der Ausgaben hinreichen würden.

Allmählich hob sich die Wallfahrt wieder, deren Bedürfnisse für die religiösen Interessen des Volkes wurde anerkannt und der Staat erschwang sich sogar zur teilweisen Bestreitung der Unterhaltskosten eines Wallfahrtspriesters und erklärte sich am 30. Juli 1846 auch zur Übernahme der Baulast an Kirche und Haus bereit. Im Jahre 1905—1906 wurde unter Aufsicht des Generalkonservatoriums in München die Kirche innen und außen einer gründlichen Renovation unterzogen, sodaß sie heute wieder in ihrem alten Glanze auf den Besucher herniederleuchtet und ihn wie ehedem herausreißt aus den Mühseligkeiten und Beschwerden des Alltagslebens und erfüllt mit der Herrlichkeit des Hauses des Herrn.



DIE FEIERLICHE ÜBERTRAGUNG DES GNADENBILDES AUS DER ERSTEN KAPELLE (NR. 24) IN DEN NEUERBAUTEN CHOR DER WALLFAHRTSKIRCHE (NR. 1), AM 31. AUGUST 1749. NEBEN DEM GEGEISSELTEN HEILAND STEHEN DIE WAPPEN DER ÄBTE HYAZINTH UND MARIAN VON STEINGADEN

Gezeichnet nach einem alten Votivbild von Ferd. Nockher



FERDINAND NOCKHER FRÜHLINGSOFFENBARUNG IN WIES

Aquarell



FERDINAND NOCKHER VOR DEM PORTALE DER WIESKIRCHE

Aquarell



Altum thronum Salomonis,
Fulgens vas devotionis,
Claram vallem visionis
Benedicant omnia.

Laudent matrem veri Dei
Cuncta, quae subsistunt ei,
Coelum, Terra, lux diei
Et superna curia.



DIE KIRCHE VON DER WÜRM AUS PHOTO WILLI SCHÄFER-MÜNCHEN

DER KIRCHENNEUBAU IN OBERMENZING

Von RICHARD HOFFMANN

Abbildungen nach Photographien von M. Riedmann-München

Als am Sonntag den 9. November vergangenen Jahres das schöne unter großen Opfern beschaffte neue Geläute der neu erbauten Pfarrkirche von Obermenzing um 1/22 Uhr nachmittags dem Kardinal nach fast sechsstündiger Amtshandlung der Weihe den feierlichen Abschied entbot, da wußten alle jene Kräfte, durch deren Bemühungen das herrliche Werk verwirklicht wurde, welch große Arbeit hinter ihnen gelegen ist. Innerhalb unglaublich kurzer Zeit kam der Bau der Passionskirche zustande. Im Mai 1923 wurde mit dem Fundament begonnen und bereits im Oktober des nächsten Jahres 1924 war der Bau so weit gediehen, daß an die baldige Einweihung gedacht werden konnte. Im kurzen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten erwuchs aus dem benachbarten feldumringten Bauerndorf Obermenzing eine stattliche Gartenstadt. Heute zählt sie bereits über 3000 Einwohner. Diese ungeahnte Entwicklung drängte die Gemeinde zur Errichtung einer katholischen Expositur. Kaum zweieinhalb Jahre später ist schon die Errichtung einer Pfarrei genehmigt worden. Die alten Kirchen von Obermenzing und Pipping vermochten die Gläubigen an Sonn- und Feiertagen nicht mehr zu fassen. So wurde der Bau eines geräumigen Gotteshauses zu einem zwingenden Bedürfnis. In wirtschaftlich trübsten Zeiten gelang es mit Hilfe des amerikanischen Ordens der Passionisten das grundlegende Baukapital zur jetzt sich erhebenden Passionskirche aufzubringen. Die neue Kirche steht auf kunstgeschichtlich hochinteressantem Boden. Die klaren Wasser der munter dahinströmenden Würm beleben die flache Landschaft, liebliche Baumgruppen und Gebüsch begleiten die Ufer, und auf weitem Wiesen- und Ackerland ragen als Wahrzeichen des frommen Sinnes und der Kunstfertigkeit unserer Vorfahren alte Kirchen empor: So die trefflich aus ihrer Erbauungszeit vom Ende des 15. Jahrhunderts erhaltene Pippinger Landkirche mit ihrem schönen Schreinaltar, dann die vornehme, von Herzog Sigismund erbaute Blutenburger Hofkapelle mit ihren weltberühmten Kunstwerken, ferner die eindrucksvolle Dorfkirche von Untermenzing, erbaut von dem Sohne des Baumeisters von Kloster Ebersberg, Ulrich von Randeck. Und auch die alte Obermenzinger Kirche geht in ihrem Kerne auf das Mittelalter zu-

rück. Es war keine leichte Aufgabe für die Gegenwartskunst, mit einem Neubau eine Lösung zu finden, die in der Nachbarschaft dieser hochbedeutsamen alten Kirchenschöpfungen sich behaupten kann. Eine Fülle von künstlerischen Rücksichten kam in Betracht: Die Eigenart der Landschaft sowie die zahlreichen aus ihr sich erhebenden Kirchenbauten mit den beherrschenden Türmen durften durch die neue Passionskirche in keiner Weise beeinträchtigt werden. Ungezwungen und natürlich muß die neue Kirche in ihre Umgebung sich einfügen. Aber auch das weitere Landschaftsbild darf keine Schädigung erfahren. Nach wie vor sollte das schöne gewohnte Bild der ruhig sich breitenden Gegend mit den daraus sich erhebenden Ortschaften, die in der Kunstgeschichte einen so bedeutenden Ruf besitzen, gewahrt bleiben. All dem vermochte nur ein Künstler gerecht zu werden, der mit diesen Eindrücken vertraut geworden ist, den Liebe zur Heimat beseelt, der von Ehrfurcht gegen das Alte erfüllt ist und zugleich die Fähigkeit besitzt, frei und selbständig zu gestalten. Regierungsbaurat Georg Buchner, ein Neffe des verstorbenen Bildhauers Professor Josef Floßmann und ein Schüler Theodor Fischers, ist der Architekt der Obermenzinger Passionskirche. Die architektonische Gestalt löste er in basilikaler Anlage, die jedoch eine originelle Motivierung dadurch fand, daß das nördliche Seitenschiff in das Kirchendach miteingezogen ist, während das südliche dem Mittelschiff vorgelagert ist. Auf diese Weise tritt nach außen hin nur von Süden her das basilikale System in die Erscheinung. Hier kommt außerdem noch durch den polygonen zierlichen Bau der Taufkapelle an der Südwestecke Bewegung in die Baumasse.

Der Haupteingang ist an der Westseite. Zudem führt noch je ein Zugang an der Nord- und Südseite ins Innere des Langhauses, während eine schlichte Türe an der nördlichen Ecke der Westfassade zunächst in einen Nebenraum geleitet und von da in die obere Empore gelangen läßt. Außerdem vermittelt eine Art Vorzeichen, das in die östliche Ecke von Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffes und Chormauer sich einschmiegt, den Zugang zur Emporkirche von außen her. Somit ist reichlichst Gelegenheit für Ein- und Ausgänge geboten.

Eine weitere schwierige Aufgabe brachte dem Architekten die Turmgestaltung, ist doch diese für das engere Architektur- und weitere Landschaftsbild in ihrer Dominante noch von entscheidenderer Bedeutung wie der Kirchenbau selbst. Der Turm erhebt sich südlich vom Chor. Die einfache Natürlichkeit, in der die Ausführung des Turmes uns entgegentritt, ist die beste Gewähr für die durchaus befriedigende bauliche Lösung. Der breit auf dem Boden stehende Langhausbau findet in dem massiven, mit einer behäbigen Kuppel gekrönten Turm jene charakteristische Silhouette, die im Einklang mit dem Ortscharakter schon aus weiter Ferne die gemütliche oberbayerische Landkirche erkennen läßt. Von welcher Seite nur immer wir den Bau betrachten, er hält gegenüber den stilistisch reinen und durch das Alter geadelten Bauten der nächsten Umgebung stand. Der Baumeister von Obermenzig ist in der freudigen Bewunderung für die altgotischen Kirchenbauten seiner Heimat befähigt geworden, in der gegliederten Wucht des Aufbaues und in der Durchführung der Einzelheiten einen aus der Zeit geborenen Neubau zu schaffen, in dem die architektonische Kraft der Gegenwart sich offenbart. Überall herrscht Leben, auch an jenen Partien, wo ungegliederte Mauerflächen sich hinziehen. Das Geheimnis liegt in der Beherrschung der Maßverhältnisse und in der wohlberechneten mit künstlerischem Blick empfundenen Abwägung der Proportionen zu einander. Wie famos sitzt das mächtige Steildach mit roten Ziegeln bedeckt auf den kalkweißen Mauern auf! Wie trefflich wirkt der gedrungene Zwiebel des behäbigen Turmes! Seine Lärchenschindeldachung schimmert mattgolden in der Landschaft. Wie bei jedem glücklich gelösten Bau, so werden wir auch hier anfänglich in Bezug auf die Dimensionen getäuscht. Erst bei eingehenderer Betrachtung nehmen wir die kraftvolle Größe dieser Landkirche wahr, wie sie ruhig und sicher in der Landschaft thront.

Die äußere Gesamtlänge der Basilika beträgt 58 m, die Außenbreite 26 m, die Höhe des Dachfirstes 27 m, die Höhe des Turmes bis zur Kreuzspitze 44.70 m. Der Zwiebel allein ist 13.50 m hoch. Die Grundfläche des Turmes umfaßt 9.50 m im Quadrat. Das ist etwa der Umfang der Grundfläche eines Einfamilienhauses. Wollte man den Turm ausfüllen, so könnte man 14 solche Einfamilienhäuser aufeinander stellen. Die Glockenstube des Turmes faßt 5 Bronze-Glocken. Das allein gibt schon einen Begriff von der respektablen Größe der Obermenzinger Passionskirche.

Der Kirchenbau soll zur Ehre Gottes er-

richtet sein. Darum folgte man auch den großen Traditionen der Vergangenheit, die bei der Errichtung von Kirchen sich nicht mit bloßen Zweckbauten begnügten, die vielmehr in jeder Stilepoche das höchste Können in den Dienst des Heiligtums stellten. Und deshalb leuchtet uns an der Westfassade, die solide Würde und schlichte Einfachheit des Baues unterbrechend, das Westportal als Haupteingang wie ein künstlerisches Kleinod entgegen, während die beiden Seiteneingänge an der Nord- und Südseite des Kirchenschiffes einfacher, aber nicht minder kunstvoll ausgestattet sind. Bei der künstlerischen Durchbildung dieser drei Portale hat der ausführende Architekt einen ihm wesensgleichen künstlerischen Genossen und Freund gefunden in der Person des Bildhauers Hans Panzer. Abgesehen von der inneren Übereinstimmung im künstlerischen Denken und Fühlen steht Bildhauer Panzer auch nach äußerlichen Beziehungen seinem Freunde Buchner insoferne nahe, als er ein Schüler des Onkels unseres Baumeisters der Passionskirche, Prof. Hans Floßmann, gewesen ist. Sein zweiter Lehrer war Prof. Wackerle. Die Seitenportale beschränken ihren künstlerischen Schmuck einzig und allein auf die beiden spitzbogigen Tympanen. Auf der Südseite die Figur des beim Gericht wiederkehrenden Heilandes in der Mandorla in feierlich ernster Erscheinung, wie er seine hl. Wundmale an den Händen vorweist. Er wird umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Die Darstellung ist eine trefflich in das Spitzbogenfeld komponierte Arbeit, tief empfunden in der Auffassung und kraftvoll in der Durchbildung. Mit Geschick hat der Bildhauer sein Feld beherrscht und dabei mit feinem Gefühl dem architektonischen Geist des Kirchenbaues Rechnung getragen. Das Nämliche ist beim Portal der Nordseite der Fall, dessen Tympanonplastik einen mehr lieblichen Charakter zeigt. Maria mit dem bambinoartig gebildeten Kind, auf dem rechten Arm, die Linke unter der Brust steht als jungfräulich zarte Mutter im Typus der mater amabilis in der Mandorla, seitlich knien zwei kerzenleuchtertragende Engel. Besonders reich ist das Westportal bedacht. Zwei aus der Fassade vorspringende einmal abgesetzte Streben nehmen es in ihren Schutz. Auf zwei majestätisch hingelagerten Portallöwen aus Muschelkalk steigen die Säulen empor. Ihre reichskulpierten Kapitäle sind mit Köpfen und Wappen geziert. Darauf lastet eine kraftvolle Überdachung. Die Untersicht dieses Vordaches ist kassettiert. Seitlich schaut man die Ruhe der Mauerflächen der tiefen Streben — eine künstlerisch fein empfundene Vorbereitung zur Prachtentfaltung des Portales selbst. Die Torpfeiler sind mit Reliefs aus Ruhpoldinger Marmor verkleidet. Nicht eingezwängt in architektonische Umrahmung wirken sie durch sich selbst. In ihren Themen wahren sie den Charakter der Kirche als Passionskirche. Sie führen vor: Abendmahl, Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung — diese Darstellung genau über dem Scheitel des Tores —, Kreuzabnahme, Auferstehung, Christus in Emaus, Begegnung mit dem ungläubigen Thomas, Übertragung der Schlüsselgewalt an St. Petrus, endlich die Himmelfahrt. In ihrer Formengebung bekunden die Reliefs eine selten glückliche Mischung von künstlerischer Selbständigkeit, welche jede Darstellung für sich als ein abgeschlossenes Kunstwerk voll origineller Kraft kennzeichnet, und von ebenso feiner dekorativer Wirkung in bildmäßigem Zusammenschluß: Portalarchitektur und Portalschmuck verbinden sich zu einem prächtigen Ganzen von großer Schönheit der Form und von ebenso großer Kraft des Ausdrucks. Über der Gesamtkomposition liegt Monumentalität. Dazu kommt die schöne Stimmung der Farbe in ihrer kontrastreichen Mannigfaltigkeit: das Kalkweiß der Mauer, die blühende Farbenkraft des Marmors, der feine blaugraue Steinton des Muschelkalks in den Portallöwen. Aus der Tiefe der schützenden Portalhalle mit ihrem abgedämpften Lichte schauen wir hinaus in das weite, in lichter Helle sich breitende Land. Es fügt sich ganz besonders schön, daß das gegenüberliegende Blutenburg wie in einem reizvollen Bildrahmen von Ferne herübergrüßt. Zwei Torflügel aus nägelbeschlagenem Kupfer mit metallenen Klopfringen, die aus zwei Löwenmäulern springen, vermitteln den Eintritt ins Innere. Das Innere faßt 2000—2500 Personen. Zunächst treten wir unter die Kreuzgewölbe der gemauerten Westempore. Südlich davon führt ein Bogen in den achteckigen Zentralbau der Taufkapelle, nördlich in einen quadratischen Raum, der die Treppe zur Empore aufnimmt. Die Westempore öffnet sich in drei Spitzbogen zum Kirchenschiff. Vor uns entfaltet sich eine dreischiffige Basilika mit Spitzbogenarkaden. Das Langhaus läuft in einer Länge von fünf Jochen nach Osten. Die Nordseite nimmt über dem Sei-

tenschiff eine Emporkirche in der ganzen Länge des Schiffes auf. Diese Galerie fehlt auf der Südseite. Hier ist die Hochwand über dem Seitenschiff analog den Spitzbogenarkaden der gegenüberliegenden Empore durch Spitzbogenblenden belebt. Das Mittelschiff des Langhauses ist flachgedeckt. Die Seitenschiffe und die Emporanlage sind gewölbt. Ein spitzer Chorbogen trennt das Langhaus von Chorraum. Dieser, von der Breite des Mittelschiffes, umfaßt ein sehr tiefes Joch und Schluß in Dreieckseiten. Im Chore Sterngewölbe mit Stichkappen. Der Chor ist in seinem ganzen Ausmaß unterkellert. Es ist geplant, den gesamten Raum aufzuteilen und zwar in einen Versammlungsraum für Jugendvereine u. dergl., in eine Bibliothek und in einen Kirchenrequisitenraum. Südlich vom Chor steigt der Turm empor. Im Souterrain befinden sich die hierdurch bedingten Nebenräume. Das Turm-Untergeschoß teilt sich in zwei Räume, in einen westlichen kleineren mit Treppenaufgang zum Turm und in einen östlichen größeren Raum, der die Sakristei bildet.

Sehr geschickt ist die Fensterverteilung im gesamten Bau. Das südliche Seitenschiff empfängt durch Spitzbogenfenster, die Hochwand der gleichen Seite durch Rundfenster unmittelbares Licht von außen. Dem gegenüber ist das nördliche Seitenschiff fensterlos. Die darüberliegenden Emporen werden wieder durch Rundfenster beleuchtet. Die nördliche und südliche Polygonseite des Chorschlusses sind von 7.50 m hohen Fenstern durchbrochen. Die Ostseite des Chorpolygons ist fensterlos. Der gesamte Innenraum hat eine lichte Länge von 53 m, eine Breite von 25 m und eine Höhe von 16 m.

Dies ist das architektonische Gerüste — schlicht in den Ausdrucksmitteln und doch wieder von großer Mannigfaltigkeit. Das Raumbild ist von einfacher Größe in der Einheit des Raumgedankens und von kraftvoller Monumentalität. Das Ergebnis hieraus ist eine wahrhaft klassische Schönheit. Das dreischiffige Langhaus stellt sich als imposante Halle dar. Sein Mittelschiff steigt frei in machtvoller Wirkung zur Balkenflachdecke an, während gegenüber dieser lichten Freiheit die gedrungenen Spitzbogenarkaden in die niedrigen Gewölbe der Seitenschiffe überleiten, welche abgeschiedene stille Andachtsstätten voll weihevoller Stimmung bilden. In mächtigem Spitzbogen steigt der Triumphbogen an und eröffnet feierlich den Chor. Dieser entfaltet sich wie eine Muschel. Seine hohen Sterngewölbe wie die schlanken in leuchtenden Glasmalereien prangenden Fenster betonen in trefflicher Bausymbolik die hohe Bedeutung dieses vornehmsten Raumes im ganzen Kirchenbau. Wenn auch in der Mannigfaltigkeit des Lichtes sowie in den Gegensätzen der hoch ansteigenden Massen von Mittelschiff und Chor einerseits und den niedrigen Seitenschiffen und Emporen andererseits jede Monotonie aufgehoben ist, so wird doch die Glut der Glasmalereien als einziger kraftvoller Farbenakzent im Gesamtraum ungemein wohltätig empfunden. Wir möchten diese Glasmalereien nicht missen. Gleichsam als leuchtende Ausrufezeichen stehen sie im Chor. Die Glasmalereien gehen auf die Entwürfe von Kunstmaler Felix Baumhauer-München zurück. Die Ausführung besorgten die Süddeutschen Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik in Solln (Kunstmaler Pütz). Sie behandeln als Themen auf der Evangelienseite das Opfer Abrahams, auf der Epistelseite die Errichtung der ehernen Schlange.

Abgesehen von der künstlerischen Seite trägt die Leuchtkraft ihrer Farben auch vom kirchlich-symbolischen Standpunkt sehr zur Erhöhung der Bedeutung des Chores als des Hochaltarraumes mit der Wohnung des eucharistischen Gottes im Tabernakel bei. Die Darstellungen der Glasmalereien weisen unmittelbar auf das Opfer des neuen Bundes hin, das auf dem Altare der heiligen Kirche unaufhörlich bis zum Ende der Zeiten dargebracht wird. Und somit kommen wir von selbst zum Choraltare. Sein Bau hat die Lösung schlechthin gefunden. Beim ersten Anblick kommt es über uns wie eine Offenbarung. Wir fühlen, daß eine andere Lösung im Hinblick auf die Chorarchitektur gar nicht möglich ist. Und diese Empfindung gibt dem Ganzen das siegende Gepräge. Gleich einer Ergänzung der Raumidee strebt die Retable des Altares in Dreiecksform empor und fügt sich wie von selbst in das Raumbild ein. Alle anderen Lösungen, wie z. B. die eines Hochbaues in mehr oder minder starker Anlehnung an den üblichen Altartypus oder die Wahl einer großen plastischen Gruppe, würden die Harmonie der Raumwirkung zerstören und zersprengen. Die Dreiecksbildung der Altarretable folgt jedoch der Triangulatur des Chorbaues. Von vornherein wird es uns klar, daß diese eigenartige Formengebung des Hochaltares dem Kopfe des Architekten entsprang. Architekt und Bildhauer waren sich hier eines Sinnes. Und so wiederholt

sich in der Kunstsprache der Gegenwart das Schauspiel großer vergangener Kunst, nämlich einheitlichen Zusammenarbeitens von Baumeister und Bildhauer, so daß beide gleichsam zu einer Person verschmelzen. Hierin beruht die restlose Erfüllung der schweren Aufgabe, einen Altarbau in den Chorraum zu setzen, der mit der Chorarchitektur wie verwachsen erscheint. Trotz aller bescheidenen Dimensionen behauptet sich der Altar als die Dominante nicht bloß im Chorraum, sondern auch im ganzen Kircheninnern. Er bildet darin tatsächlich den Mittel- und Brennpunkt. Seine Fernwirkung ist dadurch erreicht, daß das Gold seines Aufbaues von der satten Farbtönung des Hintergrundes, nämlich der um das Chorhaupt in einer Höhe von ca. 4 m sich ziehenden teppichartigen tiefroten Wandbemalung prächtig sich abhebt. Auf der breiten Mensa ruht die Leuchterstufe. Von ihr aus steigt ein Dreieck empor, das den Tabernakel birgt, leicht besetzt mit Krabben und bekrönt mit einer Kreuzblume. Der Tabernakelbau besteht aus dem unteren Türchentabernakel, dem sog. Repositorium zur Aufbewahrung von Ziborium und Kustodia, und in einem darüber gesetzten offenen Thronos zur Aussetzung des Allerheiligsten in der Monstranz. Der Expositionsthronos ist von einem Baldachin überwölbt, welcher der originellen Lösung einer Papsttiara gleichkommt. Die ganze Retable ist in leuchtendes Glanzgold getaucht. Wie Flammen lodern Krabben und Kreuzblume zum Sterngewölbe des Altarraumes empor — symbolisch ein prächtiger Gedanke: Das lodernde Feuer der Liebe im höchsten Geheimnis der Liebe, nämlich in der immerwährenden Gegenwart Christi im heiligsten Sakramente; und wiederum das lodernde Feuer der Liebe auf dem Opferaltare des neuen Bundes bei Darbringung des hochheiligen Meßopfers an Stelle des Brandopferaltares im äußeren Tempelhofe zu Jerusalem. Der Hochaltar der Obermenzinger Passionskirche ist damit als geistiger Opferherd des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe gezeichnet. Unerschöpflich sind die Ideen, welche die katholische Heilslehre mit ihren Geheimnissen der Kunst zu bieten vermag. Dafür hat die Gegenwartskunst wiederum den glänzendsten Beweis in der Gestaltung des Tabernakelbaues zu Obermenzing geliefert.

Blicken wir vom Chor zurück in den Raum, so erwarten uns neue Schönheiten: Die wunderbare Flucht der Arkaden, die majestätische Wirkung der hoch über dem Mittelschiff fast schwebenden Holzbalkendecke und dann der ernst feierliche Abschluß der Westpartie. Hier steigt aus der schönen durch ein vorspringendes niedliches Chörlein anmutsvoll belebten Emporbrüstung die große Orgel an. Ihr Pfeifenwerk entfaltet sich frei durch keinen architektonischen Rahmen beengt in imponierender Breiten- und Höhenwirkung. Technisch von höchstem Interesse ist sie ein sogenanntes Fernwerk mit zwei Schwellwerken und Echomanual, im ganzen 66 Register und etwa 5000 Pfeifen umfassend, erstellt von dem bekannten Orgelbaumeister Albert Moser in München-Sendling.

Bildeten im Chorraum der Hochaltar und im Westbau die Orgel die hauptsächlichsten Akzente, so wird das Mittelschiff vor allem durch die K a n z e l belebt. Die Idee ihrer Lösung geht wieder auf den Architekten der Kirche, Georg Buchner, zurück. Sie zeigt vornehm einfache Form. Ihr Korpus ist polygon gelöst. Seine Vorderseite schmückt das Holzrelief der Bergpredigt, ein Werk von Bildhauer Hans Panzer. Eine originelle Idee bringen die vier Evangelistensymbole in die Komposition. Sie springen an Knäufen nach vorne aus dem Kanzelkorpus, ähnlich den Knäufen am Nodus der mittelalterlichen Kelche, die nicht selten Ziermotive oder Buchstaben tragen. Der Schalldeckel ist unter Verzicht auf reichere Durchbildung höchst einfach gelöst; er soll lediglich seinen praktischen Zweck erfüllen. Trotzdem ist seine Formengebung nicht puritanisch streng, vielmehr graziös in den Linien. An einem kronenartigen Träger ist der Schalldeckel mittels eines langen Eisenstabes an der Decke festgehalten. Mit der Art des Aufhängens des Schalldeckels an der Decke klingen in feiner Berechnung die herabhängenden Reifen der elektrischen Beleuchtungskörper harmonisch mit. Der braune Holzton der Kanzel steht warm im lichten Weiß des Innenraumes und stimmt trefflich mit der dunklen Balkendecke des Mittelschiffes, den hölzernen aus aneinandergereihten Balustersäulchen gebildeten Brüstungen der Empore und mit den ruhig und breit im Raum stehenden Massen der Kirchenbänke zusammen.

Eine Fülle von Raumschönheiten und Perspektiven tritt an uns beim Durchwandern des Innern heran. Je nach dem Standort des Beschauers wechselnd entrollen sich immer neue Einzelbilder. Von feierlicher Ruhe ist die Ansicht der Nordseite in den je fünf übereinander angeordneten Arkadenbögen,

ein Raumbild von wohltuender Kühle und Einfachheit und doch wieder voll Bewegung und Mannigfaltigkeit in Form und Licht. Die Entwicklung der Spitzbögen aus den rechteckigen Pfeilern und ihre schönen gedrungenen Linien kommen trefflich zur Geltung, da sie kraftvoll in ihrer blendenden Weiße von dem gedämpften Lichte der zurückfliehenden Seitenschiff- und Emporgewölbe kontrastieren. Majestätisch steigt die ungegliederte Hochwand zur Balkendecke an, ohne allen Schmuck und doch voll des Lebens. Wieder andere Bilder, wenn wir die Seitenschiffe und Emporkirche entlang schauen! Durch die hier angewandte Betonbauweise tritt die Wölbung in ihrer Eigenart voll und ganz zu Tage. Der ganze Emporenraum soll als eine sogenannte Hochkapelle eingerichtet werden. Aus diesem Grunde sind alle Bankreihen im Raume mit Ausnahme der vor den Emporbrüstungen parallel zu den Bogenarkaden angebrachten Kniebänke nach Osten gerichtet geplant, so daß sie gegen den an der Ostwand projektierten Hochkapellenaltar schauen. Blicken wir aus einer Arkade des südlichen Seitenschiffes hinaus zum Mittelschiff und von da hinauf zur ansteigenden Emporkirche, so überraschen prachtvolle Überschneidungen. Wie Kristalle in ihrem prismatischen Schliff wirken die Gewölbe; bald führen sie grell beleuchtete Dreiecksschnitte vor, bald treten sie zurück in beschattete Flächen, immer aber entfalten sie sich fächerartig. Kurz und gut, man wird des Schauens nicht müde.

Die Frage nach dem Stile der Gesamtschöpfung tritt in den Hintergrund. Sie spielte im Schaffen des gestaltenden Architekten wie des Bildhauers sicherlich nicht die Hauptrolle. Die Künstler strebten eben, wie bereits erwähnt, nach einer im Geist der Zeit geborenen Schöpfung, die sich frei und selbständig behauptet. Und doch wieder überall Reflexe der alten Kunst. Wir stehen einem Werke gegenüber, das sich keineswegs über gewisse durch die Jahrhunderte gleichsam geheiligte Traditionen hinwegsetzt. Die Künstler haben tief in den Geist der alten christlichen Kunst geschaut. Was sie geschaut, verarbeiteten sie zu neuer Eigenart. Sie haben all das, was vergangene Kunst als kostbares Erbteil uns hinterlassen, pietätvollst in sich aufgenommen und mit großem Können in freier Übertragung verwertet und geformt.

Die weitere Einrichtung ist selbstverständlich erst im Werden begriffen. Außer den bereits gewürdigten großen Einrichtungsgegenständen, wie Altar, Kanzel und Orgel, sind die Beichtstühle schon vollendet, zweckmäßig und praktisch in ihrer Anlage und von künstlerisch gut in die Architektur der Seitenschiffe sich einfügender Formgebung. Die schmiedeeisernen Apostelleuchter erfreuen durch ihre phantasievolle Durchbildung. Nach den Entwürfen von Bildhauer Hans Panzer zeigen ihre volutenförmigen Träger immer wieder neue Motive. Besonderer Reiz liegt in den Reliefs der marmornen Weihwasserbecken; sie sind wahre Kabinettstücke von Bildhauer Hans Panzer. Die Darstellungen bewegen sich in der Szene der Taufe Christi im Jordan und in sinnreichen Symbolen. Zur Zeit wird an der schmückenden Plastik des Hochaltares gearbeitet. Eine sehr originelle künstlerisch schöne Leistung verspricht die Gittertüre zur Taufkapelle zu werden. Sie wird in durchbrochener Schmiedeisenarbeit gelöst. Der Entwurf hierzu von Hans Panzer liegt bereits vor: Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente sind von Symbolen und Allegorien in reizvollster Art umrahmt. Diese Türe wird eine feinsinnige Vorbereitung zu dem intimen und geschmackvoll gelösten Raum der Taufkapelle bilden, als deren Mittelpunkt ein wirkungsvolles Taufbecken geplant ist.

Wenn wir die Kräfte überschauen, die sich um den Kirchenbau Obermenzing verdient gemacht haben, so steigt in dem edlen Wettstreit all der Künstler und Meister ein Bild des Mittelalters in unserer Erinnerung auf, wo das Zusammenarbeiten aller wundervolle Bauten zur Ehre Gottes geschaffen hat. Das Zustandekommen des Kirchenbaues ist in erster Linie der Stiftung des Ordens der Passionisten zu verdanken. Auf dieser glücklichen Grundlage, welche die Vorsehung hier geschaffen, arbeitete der Pfarrherr Georg Stadler unermüdlich am Werke fort, bis der herrliche Bau vollendet war. Hierbei stand ihm eine selten hingebungsvolle und tüchtige Kraft in der Person des ersten Bürgermeisters Regierungsbaurat Frommknecht-Obermenzing zur Seite. In Frommknechts Händen lag das schwierige Amt der wirtschaftlichen Durchführung des Baues. Nach jeder Hinsicht hat er den Architekten in seiner Tätigkeit unterstützt und dadurch dessen Aufgabe wesentlich erleichtert und gefördert. Den Entwurf und die architektonische Oberleitung des Kirchenbaues besorgte Architekt Regierungsbaurat Georg Buchner-Obermenzing. Unter seiner Leitung arbeiteten die jungen Architekten Karl

und Gustav Gsänger aus München während der ersten Bauperiode, Hans Grimm aus München sowie Georg Fackler aus Memmingen und Andreas Hegele aus Diessen während der zweiten Bauperiode. Die statische Berechnung des Baues besorgte Eisenbahnamtmann Körner-München. Der gesamte plastische Schmuck der Kirche stammt aus der Hand des Bildhauers Hans Panzer-München, eines Schülers der Professoren Floßmann und Wackerle. Unter Panzers Leitung führten die Steinmetzen Meinert, Hohfelder und Schenkl, sämtliche aus München, die Steinhauerarbeiten aus, während die Holzschnitzereien von Kunstschnitzer Noack-München gefertigt wurden. Die Chorfensterentwürfe stammen von Kunstmaler Felix Baumhauer-München; ihre Ausführung übernahmen die Süddeutschen Werkstätten für Glasmalerei und Mosaik in München-Solln (Kunstmaler Pütz). Das Baugeschäft Korbinian Beer-Untermenzing (Polier Zimmermann) betätigte die Beton-, Maurer- und Zimmerarbeiten. Die vielen anderen in Betracht kommenden Einzelarbeiten verteilten sich wie folgt: Dachdecker- und Spenglerarbeiten übernahmen Bauer in Obermenzing. Die Schindeldächer führte Schindeldecker Nissl-München aus, Türen, Treppen und Kassettendecke am Portal Simon Gruber und Sohn-Obermenzing. Kirchenmöbel und Brüstungen Roman Jobst-Obermenzing. Orgelgehäuse, Hochaltaraufbau und Holztönung der ganzen Kirche: Schreiner Josef Nägele-München. Orgel: Orgelbauer Moser München-Sendling. Schlosserarbeiten Max Kogler, Wilhelm Fritsch, Franz Frohnsbeck und die Firma Steinicken, sämtliche aus München, ferner Moritz Fackler in Pasing. Glocken: Glockengießer Gebrüder Oberascher München-Laim, Vergolderarbeiten: Firma Schellinger und Schmer, München sowie Firma Keck-München. Turmuhr: Firma Manhardt-München. Installationsarbeiten: Johann Schneider-München. Kläranlage: Firma Saalfeld und Dorfmüller-München. Sgraffittoarbeiten (Turmzifferblätter und Sonnenuhr) in Terranova sind eine Stiftung von der Terra-novaindustrie Freyung-Oberpfalz und der Gesellschaft für Terra-novaverwertung-Nürnberg, ausgeführt von Bildhauer Straubert-Nürnberg. Die Steinlieferungen: Firma Zwiesler-München für die drei Portale und die Weihwasserbecken, Firma Eder und Grohmann-München für die Marmoraltarplatten und die Altarverkleidungen. Kunststeinarbeiten: Münchener Kunststeinfabrik Molls Nachfolger. Klinker Fußböden: Villeroy und Boch-München. Korkettfußboden in der Sakristei: gestiftet von Firma Katter-München. Glaserarbeiten: Firma Bockhorni-München. Sakristeimöbel: Schreinermeister Eduard Gött-Pasing. Stahltabernakel: Firma Leicher-München. Holzlieferung: Firma Hatz-München und Firma Geiger-Kochel. Backsteine, Dachplatten, Zement und Kalk: Firma Geiger-Kochel. Vorhänge und Teppiche: Deutsche Werkstätten-München. Die Hand- und Spanndienste leisteten in opferwilligster Weise Gemeindeangehörige von Obermenzing, vor allem der zweite Bürgermeister Oberpoller und Straßenwärter Brummer.

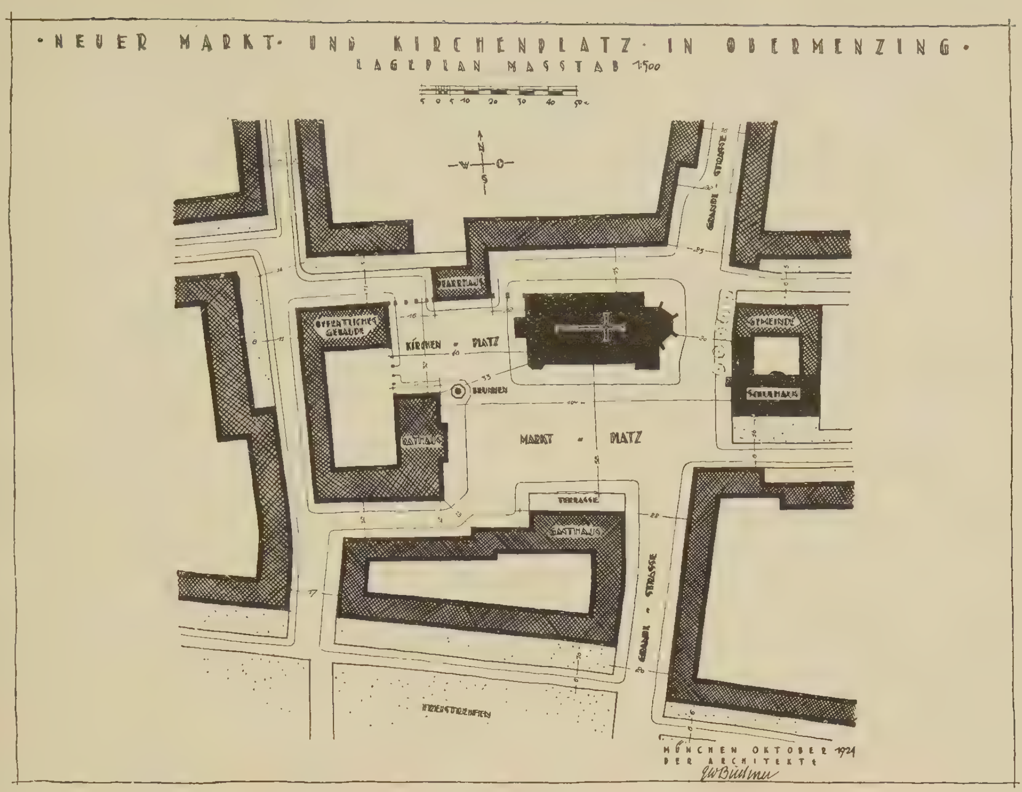
ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING (Fortsetzung)

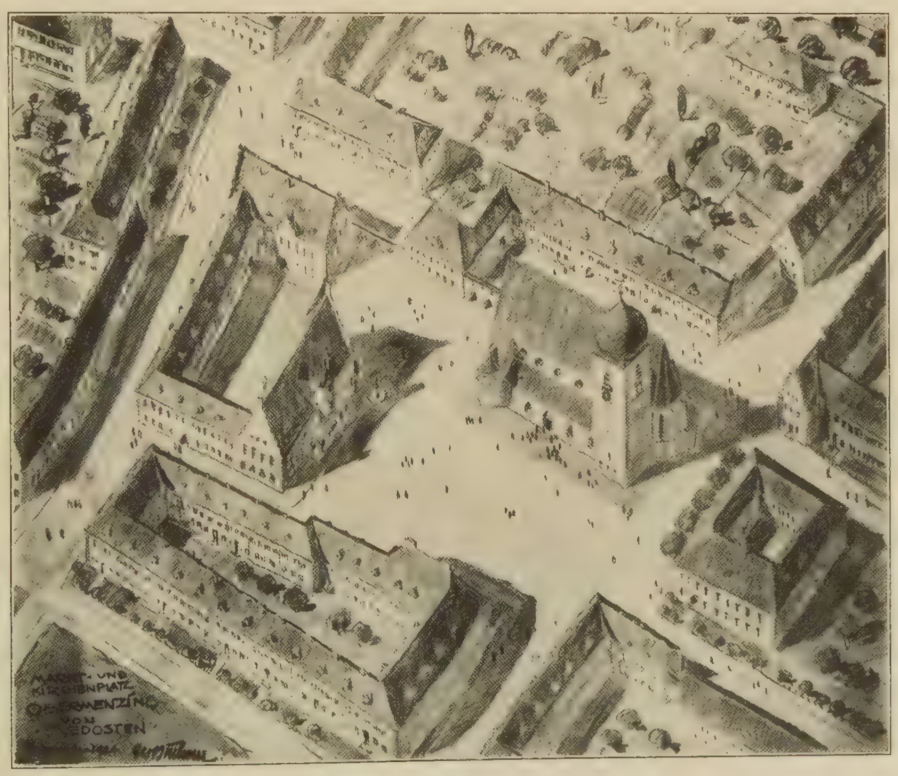
Die Kunst des Mittelalters, ein Kind der Kirche an ihrem mütterlichen Busen großgenährt, und zum Manne erstarckt der seine Mutter wie seinen Augapfel liebt, ist (soll wieder von ächter und rechter Kunst unter uns die Rede seyn) unsre natürligste Lehrmeisterinn, wenn wir uns selbst, als Menschen auf den Standpunckt wohin wir von Gott und Rechtwegen gehöhren mit entschiedenen Willen und von ganzen Herzen werden gestellt haben, nämlich mitten ins positive katholische Christenthum hinein, dann werden wir die ganze alte Herrlichkeit jener Kunst erst recht lebendig und freudig fühlen, wie sie vom Throne der Liebe vom Tabernackel als der christligen Geistersonne ihre Strahlen sendet bis in die alleräusersten Verhältniße und Beziehungen hinaus, und von diesem Brennpunkte aus, in immer weitern Kreißen die alle an ihren Mittelpunkt gebunden alles innere und äußere Leben bedingend erhöhen adelt und verschönt, und wieder auf allen Wegen zurückführt zu diesem Lebenströhmenden Geheimniße. Wir werden die Bedeutung auch der kleinsten und scheinbar fernsten Gegenstände und ihren innigen Zusammenhang mit ihrem Urgrunde erkennen, vom künstlichen Trinkbecher mit dem Bilde der Gerechtigkeit und Mäßigkeit, bis zur kunst-

reichen Monstrantz, und dem mit bedeutsammen Bildwerck geschmückten Kelche, von der prachtvoll gearbeiteten reich gravierten Waffenrüstung, bis zum schön gestickten Meßgewandt, von dem Kreutze und der Dencksäule an der Landstraße, dem Bildstocke am Feldraine wo kindliche Frommichkeit die schönsten der ersten Blumen und Früchte opfernd aufgehängt, und der Muttergotteskappele im einsammen Walde, bis zum Wunderbau des gothischen Münsters. Das Stadtthor, über welchem im schönem Steinbilde der Herr mit den beyden Jüngern auf dem Wege nach Emaus sich zeigt, wie sie ihn mit den bittenden Worten: Herr bleib bey uns, denn es will Abend werden herein nöthigen, oder dem heil. Michael der schützend es mit seinem Schilde deckt indem er den Feind unter seine Füße triet, das Bürgerhauß mit seinen Eerckern, Wappen, schöngetäffelten Stuben und geschnitzten Wandschräncken mit seinen bieblischen Sprüchen und Bildern von außen, der künstliche Brunnen am Marckte, das Rathhauß mit dem sinnreich verzierten Gerichtssaal wo Christus zwischen Maria und Johannes als Weltrichter den Angeklagten, den Kläger, und den Richter an den großen Tag der allgemeinen Abrechnung erinnert, sammt der Uhr, die den Lauf der Planeten zeigt und die Pulsschläge der Zeit höhren läßt, wo der Todt die Stunden schlägt, errinnernd an den Werth der Zeit und die Ungewießheit und Hinfälligkeit des Lebens; sind Werck deßselben Geistes der den kühnen Dom mit seinen Thürmen über dem Allerheiligsten gewölbt mit allem Schmucke sinnreicher Frömigkeit im Innern, der kunstreichen Kanzel der Taufkappelle mit dem schönen Taufsteine vor allem dem Sackramentshäußlin das ein zweiter Dom im Dome seinen aufstrebenden steinernen Blumenschaft bis an die Gewölbe emportreibt von wo es, sich gleichsam an die heilige Gegenwart errinnernd die es in seinem Innern birgt, demüthig die noch geschloßne letzte Knospe abwärts krümmt, die herrlichen Flügelaltäre mit goldschimmerndem Grunde mit den Schutzheiligen der Stadt und den fromm schlichten Donatoren welche diese dem Herrn und seiner Mutter empfehlen, den Altären der Bruderschaften und Corporationen wohin diese an Festtagen in langen Zügen mit Hymnen und Gebeth und schön gemalten Fahnen ziehn, wenn die schön gestimmten Glocken ruffen bey derem Guße Fraun und Jungfraun mit ihrem Schmuck und silbernen Geräthe sich herzudrängten, um es in die kochende Form zu werfen, die Orgel, diese gewalltige Erfindung des frommen Mittelalters die die Stimmen der Luft des Sturmes und des Donners zum Lobe und Preise des Herrn durch ihre Metallröhren und Register treibt, deßselben Geistes der außen in der Dom Nische das Bild des Herrn am Oelberg mit den schlafenden Jüngern hingestellt wo oft späth Abends noch ein einsamer Bether sein Kreutz und den geheimen Kummer seines Herzens ins göttliche Herz des Königes der Liebe und der Schmerzen außschüttet. Deßselben Geistes der mitten unter die Gräber der Verstorbenen Gemeinde die mit dem Lichte des Glaubens uns vorangegangen die kunstreiche Lampe mit dem ewigen Lichte, dem Bilde jenes Lichts das ihnen jenseits leuchten soll gesetzt, und die geziert mit Christi Kreutztodt und Auferstehung, uns an die seelige Hoffnung durch sein Blut tröstreich errinnert, und ihr mildes Licht wie die gemeinsamme Liebesflamme die die Schlafenden in den Gräbern und die noch dießseits Pilgernden verbindet über den Rasen ihrer Hügel außgießt die des Heiles Zeichen tragen, es ist derselbe Geist, der hier in der lauten rührigen Werkstädte das Lämpchen vor dem Muttergottesbilde anzündet, und dort um die Weihnachtskrippe fromme Kinderseelen versammelt, wo unter Hirtenmelodieen mitten im Winter ein lieblich Paradies um die arme Wiege des Herrn erblüht, derselbe Geist ist es der die Pisaner die Erde zu ihrem Campo Santo aus dem heilgen Lande auf Schiffen holen läßt, und diesen Gottesacker wo ihre Todten ruhn mit unsterblicher Kunst verherlichet wo man an Gräbern die gewaltigen Kunstschöpfungen der Giotisten Pisani Gozoli und den tiefsinnigen Orgagna noch heute von ewigen Dingen zu uns sprechen sieht, derselbe Geist der selbe Glaube und diselbe Liebe ists, die die Via dolorosa von Jerusalem, in allen christligen Ländern mit genauen Maaßen der verschiedenen Entfernungen an tausend Kalvarienhügeln hinauf führt, und von Station zu Station die Geheimniße unrer Erlösung im Bilde darstellt und so den Kreutzweg und das Heil Grab in unszählbaren Kopien unter schattigen Bäumen zu einem heiligen Spatziergange für fromme Seelen macht, der uns das Häußlein der heil Familie von Nazaret das Wunder von Loretto wohin die Engel es übers Meer gebracht, im treuen Nachbild an hundert Orten zeigt, wie St. Franziskus Kirchlein Porciuncula.

(Schluß folgt)

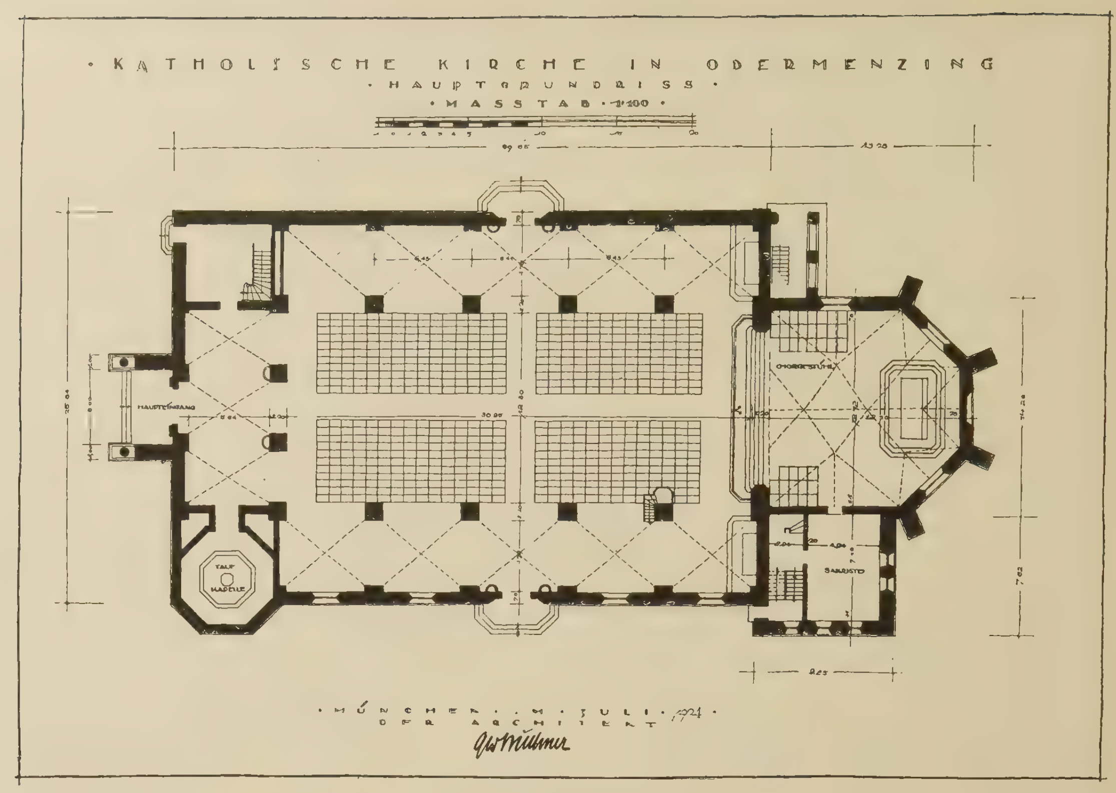


LAGEPLAN

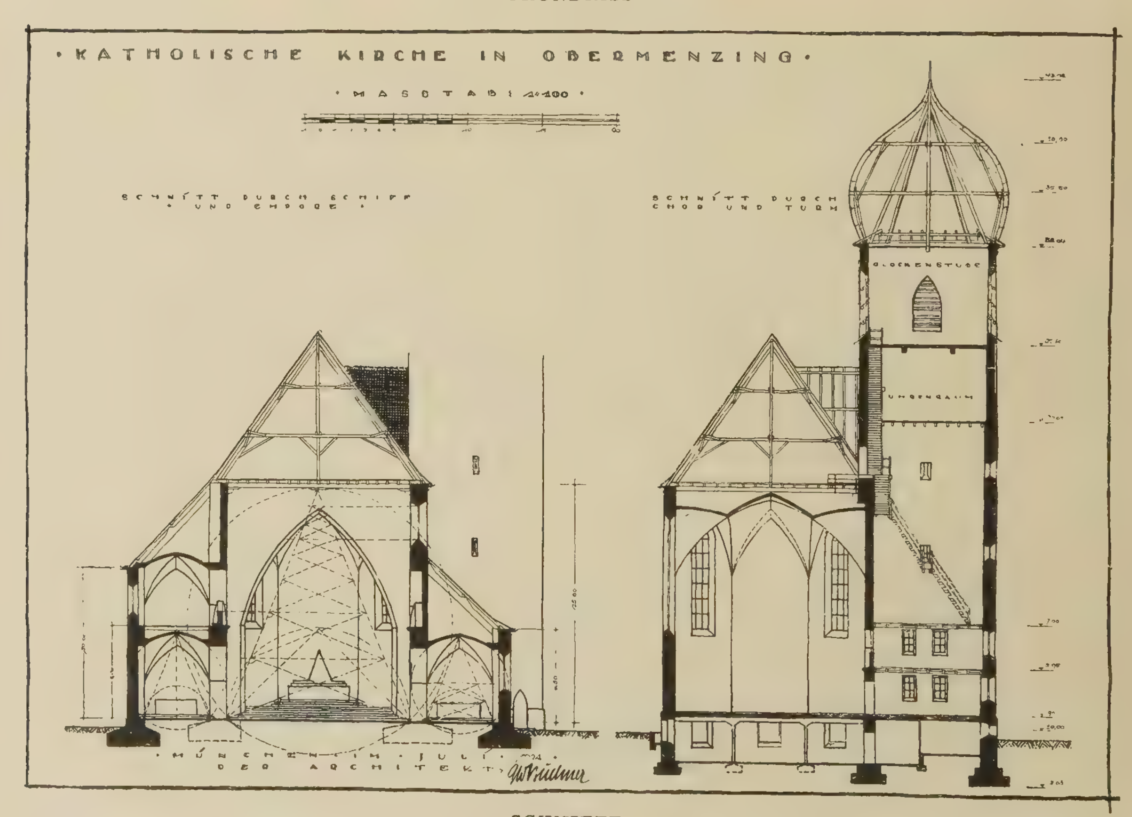


DIE ZUKÜNFTIGE PLATZGESTALTUNG AUS DER VOGELSCHAU

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING

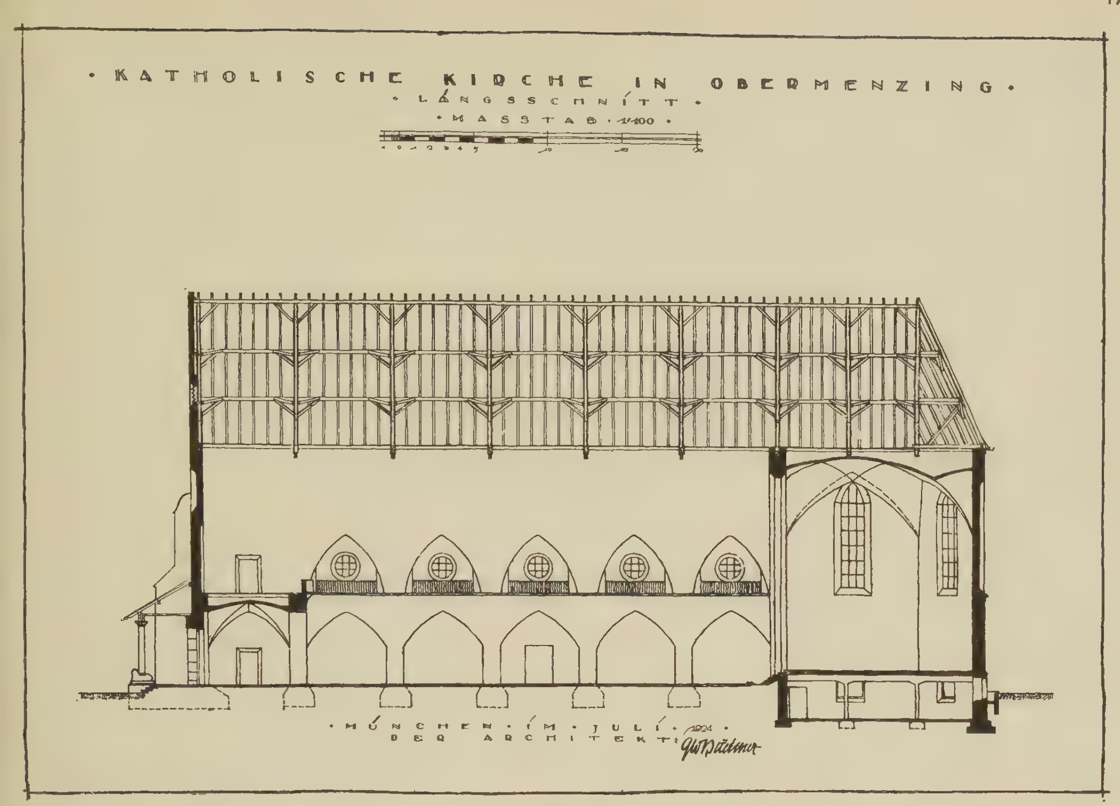


GRUNDRISS



SCHNITTE

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



LÄNGSSCHNITT



ANSICHT VON SÜDEN

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



ANSICHT VON NORDEN



ANSICHT VON NORDWESTEN

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



ANSICHT VON SÜDWESTEN



ANSICHT VON SÜDOSTEN

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



ANSICHT VON WESTEN RECHTS IM HINTERGRUND DAS SCHULHAUS

INNENANSICHT DES HAUPTSCHIFFES MIT NORDEMPORE

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



INNENANSICHT MIT BLICK ZUM HOCHALTAR

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



KREUZGEWÖLBE UNTER DER WESTEMPORE

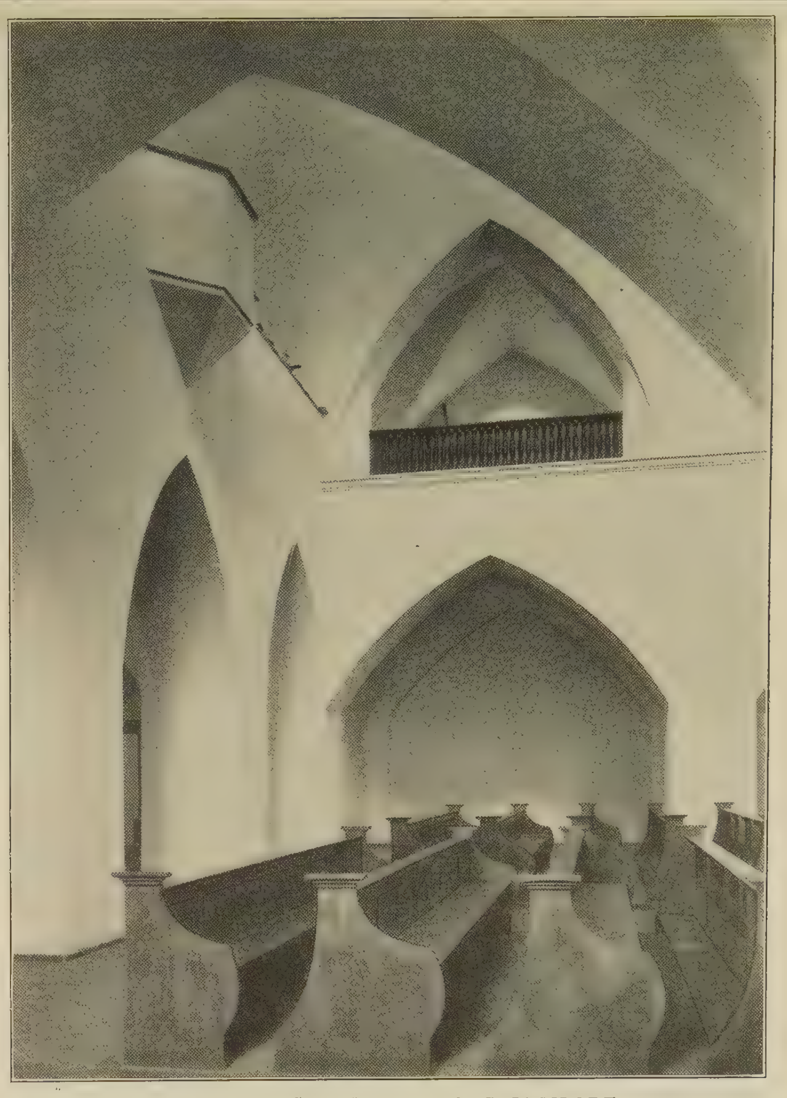


INNENANSICHT MIT BLICK ZUR ORGELEMPORE

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING

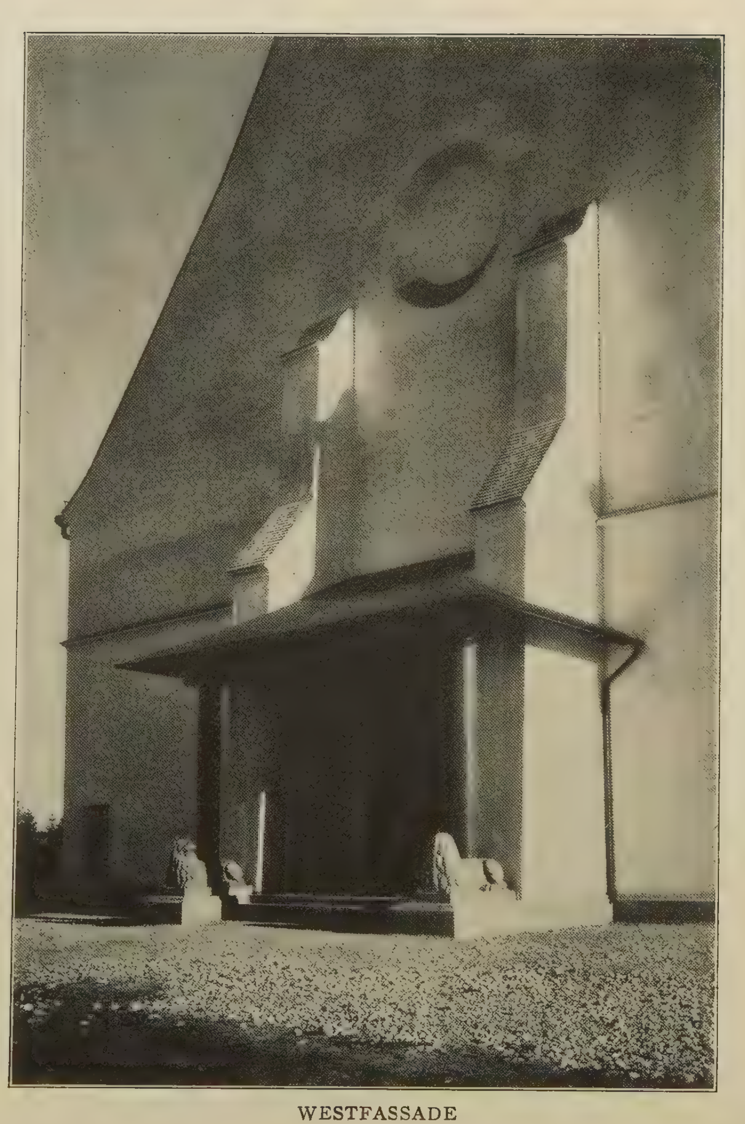


INNENANSICHT: SÜDLICHES SEITENSCHIFF

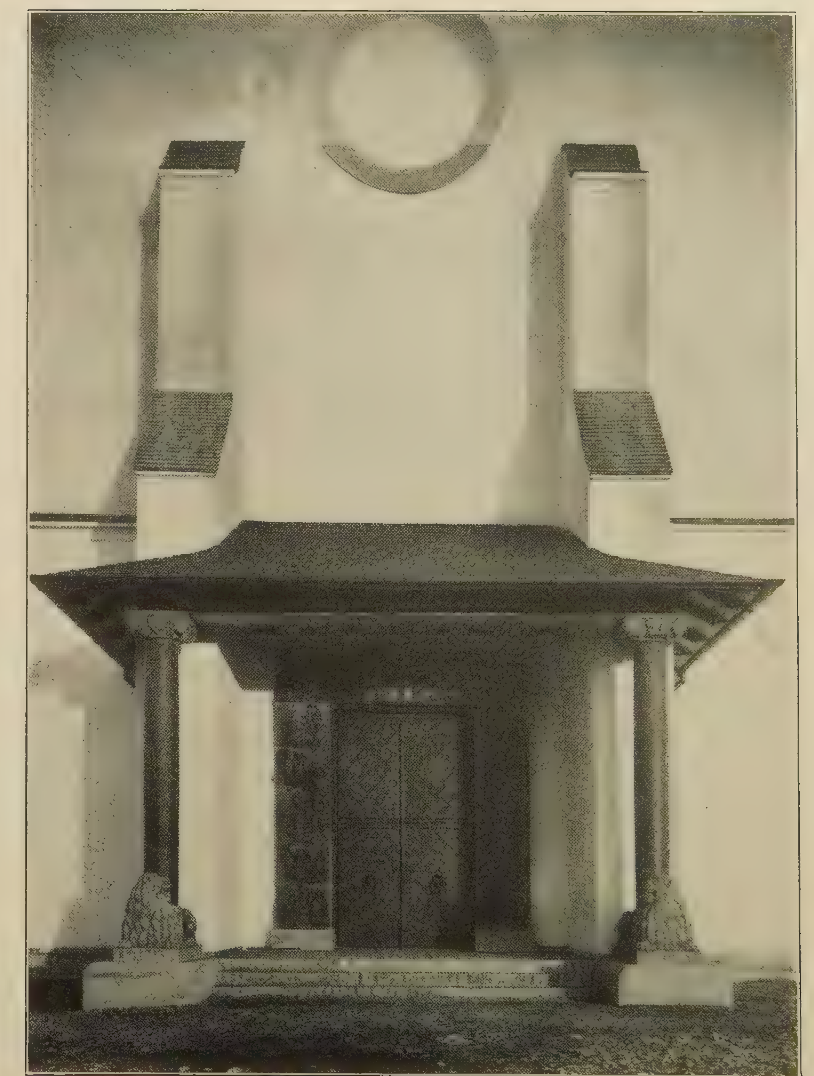


INNENANSICHT VOR DER ORGELEMPORE

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING

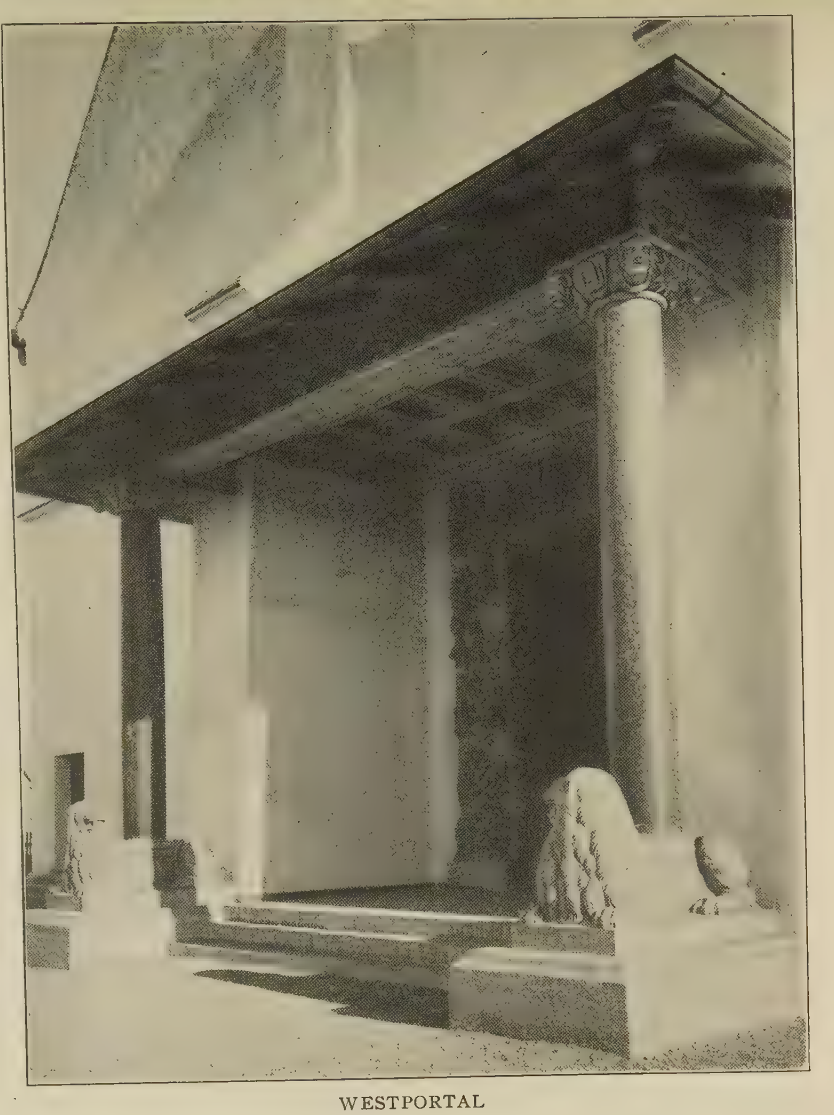


WESTFASSADE



WESTPORTAL

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING

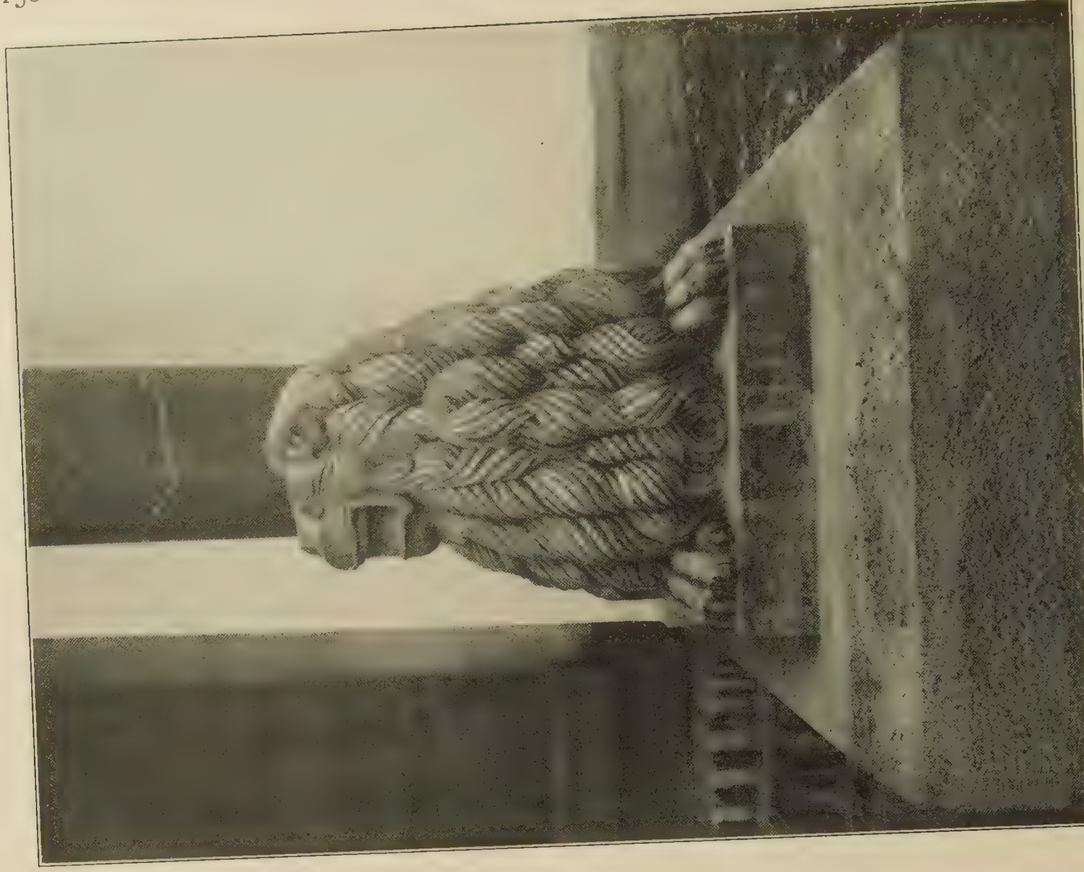


WESTPORTAL



WESTPORTAL

GEORG BUCHNER: DIE PFARRKIRCHE VON OBERMENZING



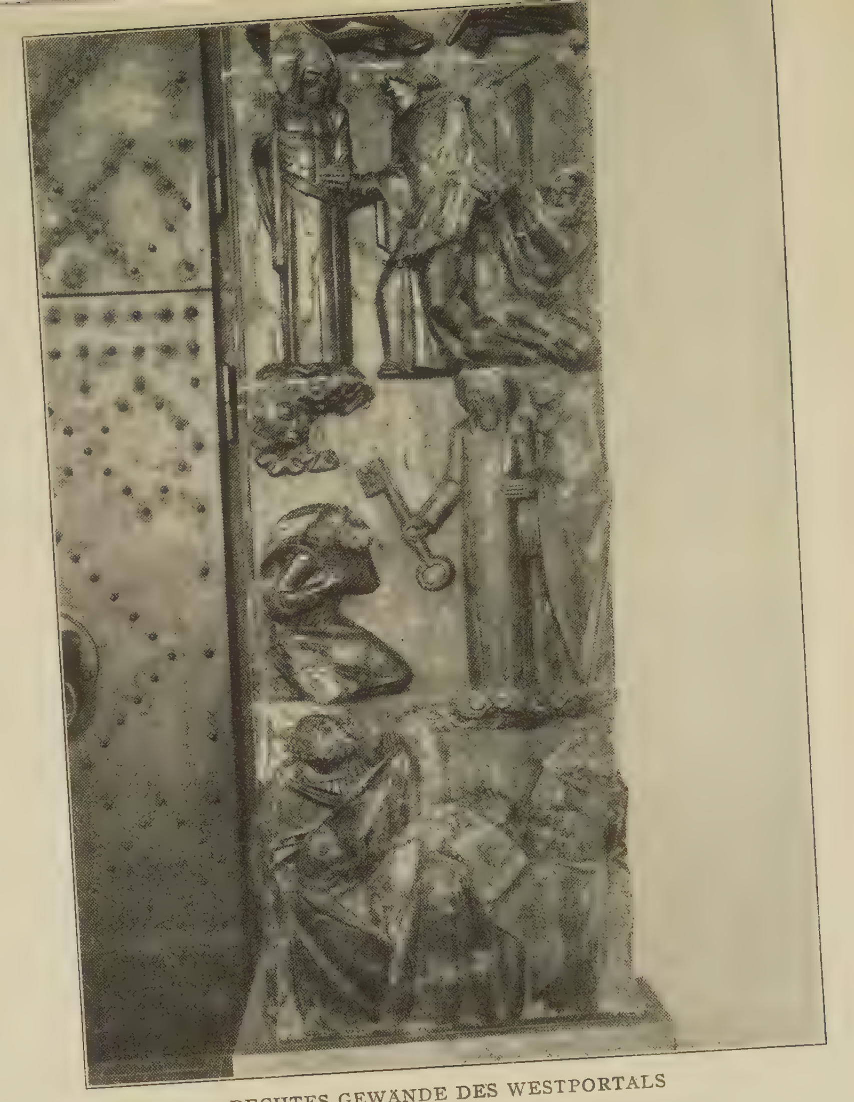
SÄULENLÖWE VOM WESTPORTAL

DIE TÜRE DES WESTPORTALS

HANS PANZER: SKULPTUREN DER KIRCHE VON OBERMENZING

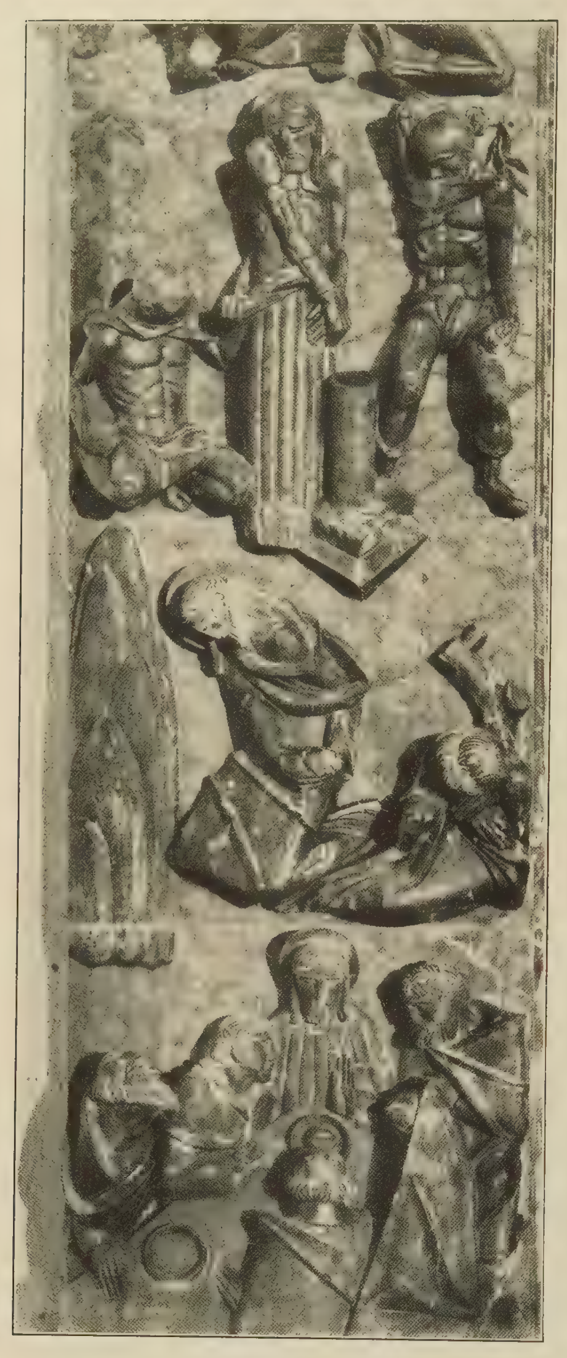


LINKES GEWÄNDE DES WESTPORTALS

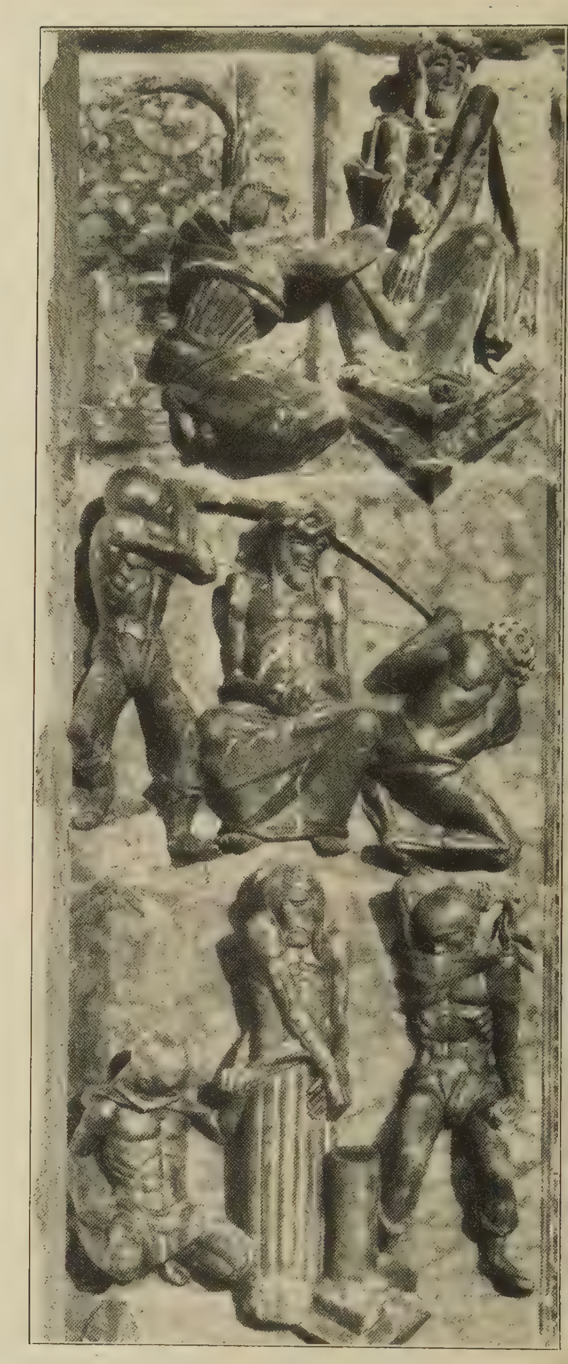


RECHTES GEWÄNDE DES WESTPORTALS

HANS PANZER: SKULPTUREN DER KIRCHE VON OBERMENZING



LETZTES ABENDMAHL — ÖLBERG — GEISSELUNG



GEISSELUNG — DORNENKRÖNUNG — VERSPOTTUNG

HANS PANZER: VOM GEWÄNDE DES WESTPORTALS DER KIRCHE VON OBERMENZING



OPFER ABRAHAMS



ERRICHTUNG DER EHERNEN SCHLANGE

FELIX BAUMHAUER: CHORFENSTER IN DER PFARRKIRCHE VON OBERMENZING
AUSGEFÜHRT VON DEN SÜDDEUTSCHEN WERKSTÄTTEN IN SOLLN



HANS PANZER: JÜNGSTES GERICHT — TYMPANON VOM SÜDPORTAL



HANS PANZER: MATER AMABILIS — TYMPANON VOM SÜDPORTAL



HANS PANZER: APOSTELLEUCHTER

Schmiedeeisen

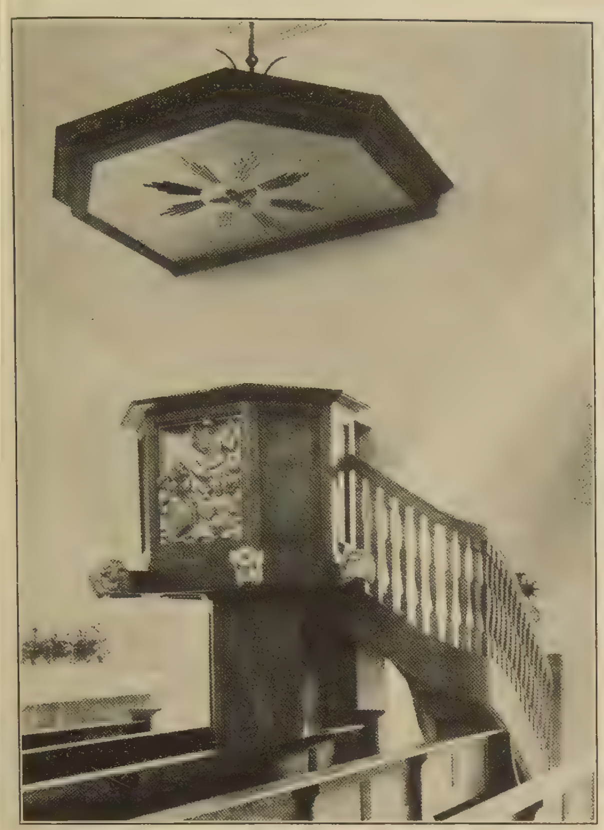






HANS PANZER: WEIHWASSERBECKEN

Roter Marmor

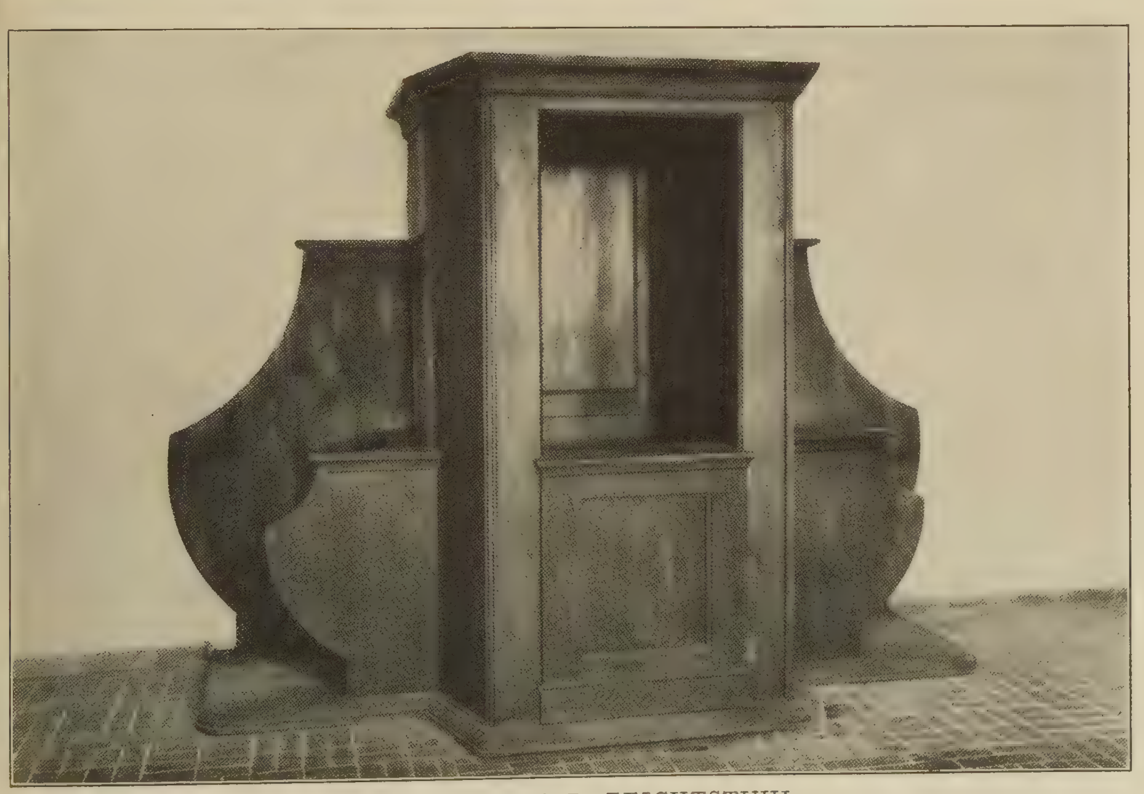


GEORG BUCHNER: KANZEL



HANS PANZER: PREDIGT CHRISTI

Holzrelief an der Kanzel



GEORG BUCHNER: BEICHTSTUHL



GEORG BUCHNER UND HANS PANZER: HOCHALTAR





Albert Figel   3340   GFCHKM

So lieblich ist zu schauen
Kein Blümlein mehr, kein Reis,
Der schönsten aller Frauen
Ward aller Kindlein Preis.

(G. M. Dreves)



ABB. 1. SCHÖNGRABERN: SÜNDENFALL

EINIGES ÜBER DIE ROMANISCHE SYMBOLSPRACHE UND DIE BILDERFRIESE VON SCHÖNGRABERN IN NIEDERÖSTERREICH UND ST. STEPHAN IN WIEN

Von Dr. IGNAZ PAMER-Wien

In der Michaelskirche zu Fulda ist an der Wand der Krypta eine aus vorromanischer Zeit stammende Steintafel eingemauert, auf der folgende die Passion Christi kennzeichnende Abbildungen im Relief sichtbar sind: Die 30 Silberlinge, das Schwert des Malchus, der Hahn des Petrus, die Dornenkrone, die Geißelsäule und die Geißel, das Kreuz, die Lanze, der Schwamm; diese Symbole schilderten dem Laien, der nicht lesen konnte, klar und deutlich den Leidensweg des Heilandes vom Verrate des Judas bis zum Tode auf dem Kreuze.

Ähnlich sprachen die vielen Menschen- und Tierabbildungen der romanischen Kirchen zu dem Gläubigen, der ihre innere Bedeutung kannte und den das irdische Bild zu überirdischer Betrachtung anregte: de materialibus ad immaterialia.

Dies war die symbolische Schrift, in welcher die Kirche zu ihrer Gemeinde sprach, die ja in jenen Zeiten weder schreiben noch lesen konnte. Skulpturen an den Kirchenportalen, Gemälde im Kircheninnern vermittelten an Stelle des geschriebenen Wortes dem ungebildeten Laien die Geheimnisse der Glaubenslehre.

Die ersten Anfänge dieser christlichen Symbolsprache lassen sich weit in die vorromanische Zeit zurück verfolgen.

Die ganze Heilslehre war durchdrungen von solchen Symbolen; nach Chrysostomus und Augustinus sind alle Begebenheiten des Lebens Jesu bereits im Alten Testamente in typologischen Vorbildern enthalten; auf dem berühmten Verduner Altar in Klosterneuburg bei Wien sind daher die Bilderreihen derart angeordnet, daß je ein Vorgang aus dem



ABB. 2. SCHÖNGRABERN: KAIN UND ABEL

Neuen Testamente mit zwei aus dem Alten Bunde als Vorbilder in Verbindung gebracht ist; so die Verkündigung und Geburt Christi mit der Verkündigung und Geburt Isaaks und Samsons, die Grablegung mit dem vom Walfische verschlungenen Jonas, die Überwindung der Vorhölle mit dem Löwenkampfe Samsons usw.

Aber auch Vorgänge des Tier- und Pflanzenlebens wurden in innige Beziehung zum übersinnlichen Leben des Menschen gebracht. Ich erinnere hier nur an die bildlichen Darstellungen der Gleichnisse vom Pelikan, vom Weinstock und vom Feigenbaume. So wird Christus als die »schöne blutigrote Traube von Zyperns Weingebirge« dargestellt; im Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsberg erscheint er als der »rechte Weingärtner«, der in der Kelter den Wein des Lebens aus den Trauben preßt.

Auch die Weinranken-Ornamente auf den Antependien vieler Altäre sind auf diese Symbolik zurückzuführen und finden sich bezeichnenderweise besonders häufig dort, wo der Entwurf des Altars auf Mönche oder Priester zurückgeht[1]).

Selbst die unbewegte Materie wird in den Dienst dieser Symbolik gestellt; so bedeuten die drei Kreuzesnägel den dreifachen Schmerz Christi: den körperlichen, den geistigen und den des Herzens.

Durandus weist in seinem Rationale divinorum officiorum darauf hin, daß den einzelnen Teilen des Kirchengebäudes außer der architektonischen auch eine metaphysische Bedeutung, eine Beziehung auf das Übersinnliche zukomme; so symbolisieren die Fenster, durch die die Strahlen der Sonne die Gläubigen überfluten, die Barmherzigkeit Gottes, das Pflaster unter ihren Füßen die Demut, der Turm und der Spitzbogen aber sind die Zeiger, die dem Menschen den Weg zum Himmel weisen.

In dieser Bildersprache tritt uns die Tierwelt in verschiedenster Form und Bedeutung entgegen. In dem Gefühlsleben des Mittelalters spielt die Natur überhaupt eine bedeutende Rolle; Tiere und Pflanzen verkünden dem Menschen die Allmacht des Schöpfers; sie sind gleichsam beseelte Wesen, ein Teil der Schöpfung wie der Mensch selbst; und wie das ganze Gefühls- und Geistesleben dieser Zeit die Richtung auf das Übersinnliche nimmt, so wird auch die Tierwelt in die engste Beziehung zu jenen Zwecken gebracht, die der Schöpfer nach der kirchlichen Lehre mit der Erschaffung der Welt verbunden hat; ja die verschiedenen Physiologie- (Tier-) Bücher dieser Zeit stellen die gesamte Tierwelt geradezu in den Dienst der christlichen Belehrung. Nur aus dieser Betrachtung heraus sind die unzähligen Tierdarstellungen auf

[1]) So z. B. auf dem aus dem 19. Jahrhundert stammenden Hochaltare der Kirche Maria am Gestade in Wien.



ABB. 3. SCHÖNGRABERN: KAMPF MIT DEM BÖSEN

und in den Kirchen des Mittelalters zu erklären, wie der harfenspielende Esel an der Kathedrale zu Chartres, der vor dem gekrönten Löwen geigende Bär in Basel und die förmlichen Tierprozessionen wie in Aulnay in Frankreich u. a.; den heutigen Beschauer muten solche Darstellungen an Kirchenwänden förmlich wie eine Blasphemie an; wer aber aus den Legenden des Franz von Assisi weiß, wie dieser Heilige mit den Tieren verkehrt hat, wie er sie zur Anbetung des Schöpfers zwingt, den Wolf durch Verträge bindet, die dieser mit seiner Pfote eidlich erhärtet und auch hält, den können solche Darstellungen nicht befremden; sie alle wie auch die reiche Entwicklung des Tier-Epos in der Literatur jener Zeit entspringen jenem Denken und Fühlen, das der große Mystiker Meister Eckhard in den Worten zusammenfaßt: »Alle Kreaturen sind ein Fußstapfen Gottes«.

Dieses Fühlen und Denken unterwirft die Tiere denselben Leidenschaften wie die Menschen; Heilige predigen den Fischen und Vögeln; aber auch der Teufel bedient sich ihrer als gefügiger Werkzeuge, wie er dies ja schon erfolgreich im Paradiese getan.

Von der in Gott aufgehenden menschlichen Seele singt Schwester Mechtildis im 13. Jahrhundert: »Sie hat den Affen der Welt von sich geworfen, den Bären der Unkeuschheit überwunden; den Löwen der Hochmut unter ihre Füße getreten; sie hat dem Wolf der bösen Gier seinen Bauch zerrissen. Seht, nun kommt sie gelaufen wie ein gejagter Hirsch nach dem Quell, der ich bin. Sie schwingt sich auf wie ein Aar aus der Tiefe in die Höhe.«

In der alten Petrusbasilika in Rom waren zu beiden Seiten des Tabernakels Hirsche abgebildet als Symbole des Verlangens nach dem »Quell des Lebens«, eine Illustration zu dem zitierten Hymnus und ein Beweis, daß es sich hier nicht um bloße Metaphern einer gehobenen dichterischen Sprache, son-

dern tatsächlich um reine, allgemein verständliche Symbole handelte.

Dieselben Hirsche finden sich in Anlehnung an die Psalmen[1]) im Evangeliar St. Medard zu Soissons in Paris auf der Darstellung des »Lebensbrunnens«.

Der bekannten Künstlerschule im Kloster zu Beuron blieb es vorbehalten, eben dieses Symbol in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu neuem Leben zu erwecken; auf einem Bilde der Dreieinigkeit, das diesem Künstlerkreise entstammt, lechzen zwei Hirsche nach dem Quell des Lebens, der am Fuße des Kreuzes entspringt; würde man die Erklärung hiefür nicht in der romanischen Symbolsprache finden, wäre man versucht, die Tiere für eine bloß ornamentale Zutat zu nehmen, die aber nicht in Einklang zu bringen wäre mit dem tiefen inneren Gehalt des Bildes.

Solche symbolische Bilder treten in den christlichen Legenden immer und immer wieder auf. So ruft die hl. Eugenia ihrer Anklägerin zu: »Du hast in dir dem Teufel eine Wohnung zubereitet. Du bist eine Wohnstätte des Drachen geworden und gießest Gift um dich aus« (Rosweydi Vitae patrum I, 340).

Der Drache, der Löwe, der Bär, sie alle sind Repräsentanten des Teufels; »Der große Drache, die alte Schlange, Teufel und Satan genannt, der die Welt verführet«, heißt es im 12. und 20. Kapitel der Apokalypse. Ihr offener Rachen ist gleich dem Höllenschlunde; und in diesem Sinne ist der Ruf des Psalmisten zu verstehen: »Hilf mir aus dem Rachen des Löwen, o Herr!« Heider (»Schöngrabern« 1855) weist darauf hin, daß in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters die Hölle auf offener Szene durch den Schlund eines Drachen dargestellt wurde.



[1]) Ps. 42.

Diese reiche und auch dem Laien so verständliche Bildersprache verliert mit der zunehmenden Verbreitung des Lesens und Schreibens Bedeutung und Verständnis; sie ist schon für die Gotiker des 14. und 15. Jahrhunderts nicht mehr voll verständlich (daher die vielen mißverstandenen Nachbildungen romanischer Kunstwerke durch gotische Bildner) und bereits am Beginne des 16. Jahrhunderts ruft ein bayerischer Abt, also ein Geweihter der Kirche, ein Sachverständiger, unwillig aus: »Quid faciunt in ecclesia leones? Quid leaenae? Quid dracones?« (»Was hat die Kirche mit Löwen zu schaffen? Was mit Löwinnen? Was mit Drachen?«)

Ganz aber ging das Verständnis dieser Sprache im Zeitalter des Humanismus verloren und erst dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, nicht durch geistesverwandte Strömungen, wohl aber im Wege gelehrter Forschung ihre Schriftzüge wenigstens teilweise wieder zu enträtseln und das Verständnis d a f ü r neu zu wecken, daß man hier nicht bloß bizarren Schöpfungen künstlerischer Phantasie, sondern tiefgründigen Symbolen der Heilslehre und Zeugen eines metaphysischen Denkens gegenüber steht.

Ein besonders interessanter Zeuge hiefür ist der teilweise noch gut erhaltene romanische Bilderschmuck der Kirche von S c h ö n g r a b e r n in Nieder-Österreich, die aus der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert stammt.

Dieser zieht sich als Relief in zwei Reihen um die ganze Apsis und beginnt mit dem Sündenfalle, um mit dem Letzten Gerichte zu enden, enthält also das Alpha und das Omega der ganzen Heilslehre.



ABB. 4. SCHÖNGRABERN: VERSUCHUNG
Nach der Zeichnung Heiders

Auf der Darstellung des Sündenfalles erscheint der Teufel zweimal, einmal durch ein vierfüßiges Tier dargestellt, das, weil arg verstümmelt, nicht mehr zu erkennen ist, das andere Mal in Menschengestalt, aber mit aufgetriebenem Leib, furchendurchzogenem Gesichte und dräuenden Augen; »vul tu cum terribili«, sagt Herrad von Landsperg in ihrem »Hortus deliciarum« vom Teufel und so erscheint er hier gebildet (Abb. 1).

Daß er auf dem Bilde zweimal vorkommt, darf nicht auffallen. Das Mittelalter liebte es in naiver Weise, verschiedene Momente einer Begebenheit auf demselben Bilde darzustellen, so z. B. in zahlreichen Darstellungen der Kreuztragung und des Kreuzestodes. Übrigens kennt auch das Zeitalter der Renaissance noch solche Bilder (so P. Veroneses »Raub der Europa«).

Das Opfer Abels ist das typologische Vorbild des Neuen Bundes, sein Tod das Vorbild des Kreuzestodes. Daher folgt die Darstellung der Begebenheit von Kain und Abel unmittelbar auf den Sündenfall; dort die erste folgenschwere Sünde; aber Gott will dem in Sünden verstrickten Menschen durch sein Erlösungswerk beistehen (Abb. 2).

Diese Skulptur befindet sich als das symbolische Vorbild des Meßopfers an der Außenseite des Mittelteiles der Apsis, also gerade an jener Stelle, an welcher im Innern der Kirche das Meßopfer gelesen wird.

Auch hier sind zwei Momente der Begebenheit dargestellt: Das Opfer und der Mord.

Unter dem Throne Gottes, von diesem also gleichsam überwunden, ringelt sich ein Drache, in dessen offenem Schlund ein Hilfe flehendes Kind verschwindet, während er ein anderes in seinen Pranken hält.

Der offene Schlund bedeutet die Hölle, das Kind die menschliche Seele, die ohne die Gnade Gottes dem Teufel verfallen ist.

Der Drache hat sein getreues Vorbild am Portal der St. Jakobskirche in Regensburg, auf dem er zweimal in ganz ähnlicher Ausführung erscheint.

Die Gnade Gottes allein aber kann den Menschen nicht retten; nach der christlichen Lehre ist seine tätige Mitarbeit nötig; daher schildern die folgenden Darstellungen auf der Nordseite der Apsis den Kampf des Menschen mit dem Versucher, der hier einmal als Löwe, das andere Mal als Bär dargestellt ist nach den Worten der Schrift: »David aber sprach zu Saul: Dein Knecht hütete die Schafe seines Vaters und es kam ein Löwe und ein Bär und trug ein Schaf von der Herde. Und ich lief ihm nach und schlug ihn und rettete es aus seinem Maul. Und ich schlug und tötete ihn. Also hat dein Knecht geschlagen beide, den Löwen und den Bären« (Abb. 3).

Ob nun der Löwen- und der Bärenkämpfer auf der Skulptur bloß den Menschen überhaupt bedeutet oder aber im besonderen David darstellt, bleibt für die innere Bedeutung des Bildes (der siegreiche Kampf mit dem Versucher) gleichgültig.

Heider (»Schöngrabern« 1855) weist darauf hin, daß die eigentümliche Stellung der Hunde, die den Kampf des Menschen unterstützen, auf den beengten Raum, der dem Künstler zur Verfügung stand, zurückzuführen ist; doch ist sie auch sonst auf mittelalterlichen Skulpturen nicht selten; auch das Portal des Großmünsters von Zürich zeigt einen Hund in ganz ähnlicher Stellung.

Rechts vom Fenster tritt der Versucher in einer anderen, uns geläufigeren Gestalt an den Menschen heran. Eine schöne Frau mit reichgelocktem Haar, Schleppe, Spiegel und Blumenstrauß, die Verkörperung der weltlichen Lust und Freude, sucht als neue Eva den Mann zu verführen. Aber dieser ist seiner Haltung nach standhafter als es der alte Adam war (Abb. 3 und 4). Auch hier ist es für die symbolische Deutung des Bildes und für das, was die Skulptur dem Beschauer sagen will, ohne Belang, ob die Gestalten die Versuchung und den Versucher überhaupt, oder aber im besonderen den ägyptischen Joseph und Potiphar darstellen[1]).

Ober dem Fensterbogen, architektonisch sich diesem anschmiegend, stehen zwei Figuren, die sich mit den Händen an Haupt- und Barthaar eines Kopfes festhalten. Dieses Bild steht in engem Zusammenhange mit der über dem Mittelfenster befindlichen Skulptur (Abb. 5).

Die äußere Anordnung ist bei dieser dieselbe: links und rechts vom Fenster zwei Gestalten, eine männliche und eine weibliche, die mit einem Kopfe ober der Mitte des Fensters in feste Verbindung gebracht werden. Hier aber entspricht der Kopf genau der Teufels-Darstellung auf dem Bilde vom Sündenfalle; dasselbe verzerrte Gesicht mit den charakteristischen Furchen und dem weit geöffneten Munde. Er hält die beiden Gestalten mit seinen Armen an Stricken um den Hals fest, die die männliche Gestalt anscheinend zu lockern sucht.

[1]) Ein charakteristisches Gegenstück aus der Glanzzeit der Hochgotik bildete hiezu »Die Verführung der törichten Jungfrau« am Straßburger Münster.

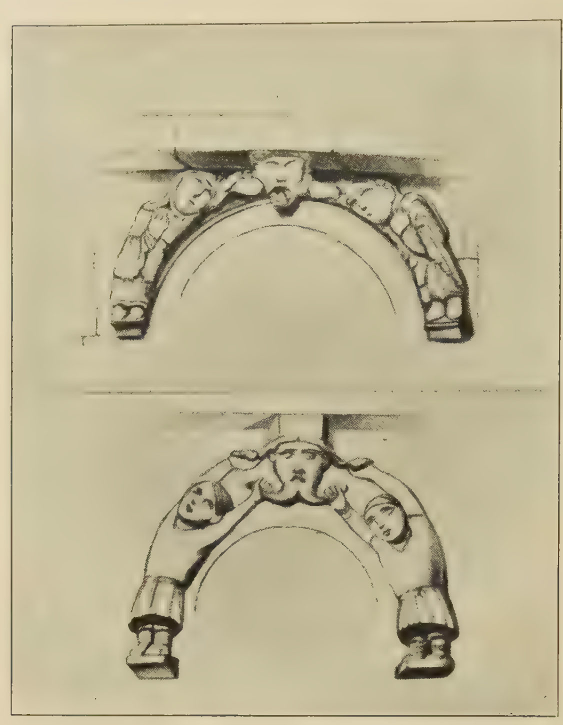


ABB. 5. SCHÖNGRABERN: VERSUCHUNG
Nach der Zeichnung Heiders

Die allgemeine Auslegung beider Bilder bietet keine Schwierigkeit; in dem einen Falle die, die der Versuchung widerstanden haben, in dem Schutze des guten Geistes, in dem anderen Falle die Unterlegenen in der Gewalt des Widersachers.

Die spezielle Deutung der Bilder sieht in den beiden in der Hut des guten Geistes stehenden Gestalten zwei weltliche Personen, in den anderen aber Mönch und Nonne. Ich kann mich dieser Auslegung nicht anschließen; was den heutigen Betrachter zu dieser Ansicht verführt, ist die Ähnlichkeit der Kleidung mit der Ordenstracht. Aber die Ordenstracht hat sich eben aus der weltlichen Kleidung entwickelt. Sie war ihr ursprünglich fast ganz gleich; Franz von Assisis geistliches Kleid war vollständig die Tracht der italienischen Landleute seiner Zeit. Während nun die weltliche Kleidung im Laufe der Jahrhunderte der Mode gehorchte, blieb die geistliche sich und damit auch der weltlichen Tracht der vergangenen Jahrhunderte gleich oder wenigstens ähnlich. Was uns heute als ausschließliches Charakteristikum der Mönchskleidung erscheint, war es dies keineswegs im 12. und 13. Jahrhundert; der an die Mönchskleidung erinnernde Kapuzenmantel gehört schon von der Karolingerzeit an zu den Bekleidungsstücken der Laien; die weit herabhängenden Ärmel aber, die an der weiblichen Figur deutlich erkennbar sind, bilden geradezu ein Charakteristikum der weltlichen Frauentracht des 12. Jahrhunderts und zwar gerade der reichen und prächtigen Kleidung; so sieht man im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg die Gestalt der Superbia, also die Verkörperung des Stolzes und der Pracht, hoch zu Roß mit weithin fliegenden Ärmeln den Speer schwingen; und das Nibelungenlied erzählt, daß Brunhilde vor dem Wettkampfe mit Gunter ihre herabhängenden Ärmel »an di vil wîzen arme want«, damit sie im Kampfe nicht behindert werde.

Die beiden anderen Figuren dagegen tragen unverkennbar die Kleidung jener Stände, von denen der Psalmist sagt: Pauper sum et in laboribus a iuventute: »Arm bin ich und in Mühsal von Jugend auf«; es ist die Kleidung der Handwerker und Bauern. Es liegt also nahe, daß der Bildner darauf hinweisen wollte, daß der Reiche viel größeren Anfechtungen ausgesetzt ist als der Arme und den Verlockungen viel leichter unterliegt; eine Illustration des bekannten Bibelspruches: »Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als ein Reicher in das Himmelreich kommt«.

Allerdings finden sich im Mittelalter öfters Darstellungen, die geistliche Personen in der Macht des Teufels und der Hölle zeigen; so bekanntlich auf dem Campo Santo in Pisa; aber der geistige Weg, der von den Campo-Santo-Fresken zu Savonarola führt, ist lange nicht so weit als jener von den deutschen Bildhauern des 13. Jahrhunderts zu Martin Luther und zu der satirischen Bilderfolge des jüngeren Holbeins, die den Judas als Mönch, Kaiphas als Papst und einen Mönch am Kreuze als linken Schächer zeigt; auch der schwere Kulturkampf zwischen Papst und Kaiser, der gewiß geeignet war, das Ansehen der Kirche im Volke zu mindern, brach erst geraume Zeit nach den Schöngraberner Skulpturen aus.

Der Löwenreiter neben dem Mittelfenster ist Simson, der den Löwen mit der bloßen Hand niederringt (Abb. 2). »Als er hinunterging nach Timnath, brüllte ihm ein junger Löwe entgegen; und er zerriß ihn wie ein Böcklein und hatte nichts in seiner Hand«, erzählt das Buch der Richter.

Diese Darstellung des Löwenreiters ist der mittelalterlichen Auffassung sehr vertraut; sie ist das immer wiederkehrende Symbol für den siegreichen Kampf mit dem Widersacher und das typologische Vorbild

jenes Christus, der die Pforten der Hölle sprengt.

Links vom Fenster bringt der Bildner die bekannte Fabel vom Fuchs oder Wolf und dem Storche zur Darstellung (Abb. 2). Nach dem Rationale des Durandus symbolisiert der Fuchs die »heimtückische Seele«, den Versucher, der im vorliegenden Falle den Vertrauensseligen an sich lockt und ins Verderben führt.

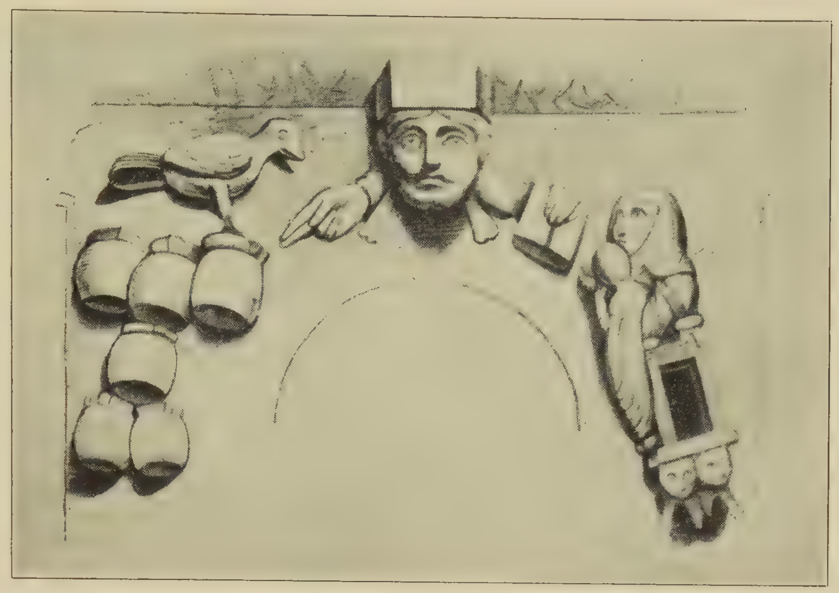


ABB. 6. SCHÖNGRABERN: DREIEINIGKEIT
Nach der Zeichnung Heiders

Solche Darstellungen aus der Tierfabel waren im Mittelalter sehr gebräuchlich und der Fuchs, der den Hühnern predigt, ist eine beliebte Figur [1]).

Damit kehren wir zur Ausgangsfläche zurück und stoßen auf eine Skulptur, die der Deutung interessante Anregungen bietet.

Um den Fensterbogen herum sind angeordnet: ein Kopf mit Buch und Hand, eine Mutter mit dem Kinde auf einem Thron, eine Taube und sechs Krüge (Abb. 6).

Man deutet den Kopf, die Gruppe mit dem Kinde und die Taube als die Dreieinigkeit; die sechs Krüge bezieht man auf das Wunder zu Kana. Letztere Deutung läßt keinen Zweifel zu, da diese Darstellung auch aus Miniaturen bekannt ist, wo der danebenstehende Text die Erklärung hiezu gibt.

Das andere aber mag nicht ganz stimmen. In den Darstellungen der Dreieinigkeit erscheint Christus in der Regel anders; aber auch dort, wo er in ihr als Kind dargestellt ist, fällt das rein Menschliche, Kindliche weg und macht einer übermenschlichen Würde und Liebe Platz. Hier dagegen ist das Kind förmlich als »Accessorium« dargestellt, nichts verrät seine Stellung im Rahmen der göttlichen Dreieinigkeit und des Erlösungswerkes. Aber auch Gottvater ist durch den Kopf mit Buch und Hand ganz ungewöhnlich charakterisiert.

Heider, der als erster die Deutung der ganzen Gruppe auf die Dreieinigkeit vertritt, muß selbst zugeben, daß »die Darstellung Gottvaters völlig abweicht von den sonstigen Darstellungen Gottvaters als erste göttliche Person«.

Diese Abweichungen von der üblichen Darstellung aber drängen nach einer anderen Erklärung.

Das Relief befindet sich über dem »Sündenfalle«. Es soll nach der Absicht des Künstlers jedenfalls zeigen, auf welchem Wege Gott den Menschen von den Folgen der Erbsünde befreit hat. Um das Erlösungswerk recht anschaulich zu machen, liegt es nahe, nicht nur die Dreieinigkeit Gottes (den Hauptlehrsatz der Kirche), sondern auch die Erscheinungsformen zu schildern, unter denen diese ihr Werk vollbracht hat.

Der Kopf hält in seiner Linken ein aufgeschlagenes Buch; nicht das Buch ist natürlich die Hauptsache, sondern der Inhalt, das »verbum«, der »logos«, den es versinnbildlicht! »Im Anfange war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort.«

Dieses »verbum«, dieser »logos« ist nach der Heiligen Schrift »Fleisch geworden und hat unter uns gewohnet« als Christus, wie ja Christus in der Heiligen Schrift ausdrücklich »verbum Dei = Wort Gottes« genannt wird.

Rechts vom Kopfe hat der Bildner eine Hand mit zwei ausgestreckten Fingern dargestellt; in dem bekannten kirchlichen Hymnus» Veni creator spiritus« wird der Heilige Geist ausdrücklich »dextrae paternae digitus« genannt, der »Finger der Rechten Gottes«.

[1]) Wien besaß bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der Wallnerstraße ein Haus, das nach einem Wandgemälde die Bezeichnung trug: »Da der Wolf den Gänsen predigt«.

Sind diese Worte hier nicht förmlich illustriert? Demnach wird also die Dreieinigkeit allein schon durch das mittlere Bildnis repräsentiert; der Kopf: Gottvater, die erste göttliche Person; das Buch ist das verbum Dei = Christus, und der »digitus dextrae paternae« ist der Heilige Geist, alles genau entsprechend der kirchlichen Terminologie.

Die anderen Figuren kennzeichnen die Erscheinungsformen, unter denen die Dreieinigkeit in das Leben der Menschheit eingegriffen hat; die zweite göttliche Person durch ihre Menschwerdung, versinnbildlicht durch die Jungfrau mit dem Kinde, das hier gegenüber der Darstellung der Dreieinigkeit tatsächlich in die zweite Linie gerückt erscheint; die dritte göttliche Person als Taube und dadurch, daß Christus durch sie seine Wunder wirkt; »Er tut Wunder durch den Finger Gottes«, heißt es in der Heiligen Schrift.

Nun erklärt sich auch der Hinweis der Finger auf die Darstellung des Wunders und zwar gerade auf das Wunder zu Kana; denn dieses war das erste, durch das Christus in Erscheinung getreten ist; »so machte Jesus den Anfang mit Wunderzeichen zu Kana in Galiläa, zur Offenbarung seiner Herrlichkeit; und seine Jünger glaubten an ihn«, berichtet Johannes in seinem Evangelium. Die Darstellung des Wunders zu Kanaan durch sechs Krüge erklärt sich aus dem Wunder selbst; bekanntlich hat Christus auf dieser Hochzeit das Wasser in den Mischkrügen in Wein verwandelt[1]).

In den beiden Reliefs neben dem Bilde der Dreieinigkeit versinnbildlicht der Künstler das Ende der menschlichen Laufbahn im Stande der Gnade und der Ungnade. Eine reich gekleidete und reich geschmückte Frau wird vom Teufel in den Höllenpfuhl geschleppt; auf ihrer Schleppe sitzt eine kleine Gestalt, die durch die charakteristischen Wangenfurchen ebenfalls als Teufelchen gekennzeichnet ist (Abb. 1 und 7).

Heider hat in seinem schon zitierten Werke über Schöngrabern in der kleinen Gestalt auf der Schleppe eine dem Teufel verfallene Seele erblickt; Endres deutet sie richtig als einen kleinen Teufelsgenossen, der vergnügt auf der Schleppe der der Hölle verfallenen Dame sitzt[1]).

Den Schluß des Zyklus, der mit der Versündigung des Menschen begonnen, bildet dessen Gericht (Abb. 1 und 8). Der hl. Michael hält die Wage, auf der die Taten der unter ihr liegenden Seele gewogen werden. In seiner Rechten hält er ein Buch, jedenfalls das Buch des Lebens; denn »nur die, die da geschrieben stehen im Lebensbuch des Lammes, werden das himmlische Jerusalem betreten, dessen Tor nicht verschlossen ist bei Tag, eine Nacht aber gibt es da nicht« kündet Johannes in seiner Offenbarung; oder an einer anderen Stelle: »Ich sah die Toten groß und klein stehend vor dem Throne; Bücher wurden aufgerollt und noch ein anderes Buch geöffnet, das Buch des Lebens; und die Toten wurden gerichtet, so wie es in den Büchern geschrieben: nach ihren Werken« (20/12). »Und wer nicht gefunden ward geschrieben im Buche des Lebens, der ward in den Feuersee geworfen« (20/15).

Auch der Teufel, der irgend eine Last, eine böse Tat des Verstorbenen, auf die Wagschale bringen will, hält in seiner Linken eine Rolle, das Buch des Todes oder des Verderbens; ein kleiner Teufelsgenosse schleppt zum Verderben der Seele neue Lasten herbei; aber die Schale neigt sich zugunsten der Seele; die Gnade Gottes, die sich der Mensch erworben hat, bringt sie zum Sinken.

[1]) Für die Wiener mag es von Interesse sein zu hören, daß dieser Wein Wiener Eigenbau war! Wolfgang Schmälzle, der im 16. Jahrhundert in Wien Schulmeister bei den Schotten war, läßt in seinem geistlichen Schauspiel »Die Hochzeit von Kanaan« den Speisemeister sagen: »Keinen bessern Wein ich trunken hab, er kam vom Kahlenberg herab!«

[1]) »Christliche Kunst« (1911), 307 ff.



ABB. 7. VERDAMMNIS
Nach der Zeichnung Heiders



ABB. 8. LETZTES GERICHT
Nach der Zeichnung Heiders

Was künden nun nach dieser Deutung dem Gläubigen diese Skulpturen vom Sündenfalle, vom Brudermord, vom Löwen- und Bärenkämpfer, von den Verführungskünsten des Teufels und dem Jüngsten Gerichte?

Versuchen wir diese innerlich zusammenhängende Skulpturenreihe in eine zusammenfassende Sprache zu bringen, diese symbolische Schrift in allgemein verständliche Zeichen umzudeuten.

»Schon mit den ersten Menschen kommt die Sünde in die Welt; der Teufel gewinnt eine solche Macht, daß es dem Menschen aus sich selbst heraus nicht mehr möglich ist, den Zustand der Gnade zu erreichen; er ist in seinem Willen nicht mehr frei« (die Lehre von der Erbsünde bewegt sich hier in der gleichen Bahn mit der philosophischen Lehre von der Determination des Willens); »Gott ist jedoch barmherzig. Durch den Kreuzestod seines Sohnes nimmt er dem Menschen den Fluch der Erbsünde ab« (der Tod Abels als Symbol des Erlösungswerkes); »der Versucher aber lauert, er geht herum wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlingen könne; diesen Löwen gilt es zu bezwingen, sowie Simson den Löwen bezwungen hat. Aber nicht nur Mut, auch Vorsicht ist geboten, denn der Verführer kommt in vielen Gestalten und wer sich in seinen Schlingen verfangen hat, kommt nicht mehr los« (siehe das Bild von der schönen Frau und dem Männchen, sowie die am Halse festgehaltenen Gestalten); »der Glaube an die heilige Dreieinigkeit aber und an ihr Erlösungswerk stützt den Menschen in diesem schweren Kampfe; wer ihn siegreich besteht, kann mit Ruhe dem Tode entgegengehen; der Teufel, der die Verdammten in den Pfuhl der Hölle führt, hat dann, wenn der heilige Michael die guten und die bösen Taten wägt und diese leichter findet als jene, keine Macht über die Seele.«

So spricht die Apsiswand von Schöngrabern in deutlicher Sprache zu dem Gläubigen, der mit einem Male die ganze Heilslehre vor seinem inneren Auge erstehen sieht.

Diese romanische Symbol-Sprache hat ihre Schriftzüge auch der Westfassade des Münsters von St. Stephan in Wien eingegraben. Zwischen dieser und Schöngrabern haben höchstwahrscheinlich sogar nähere Beziehungen bestanden; denn Schöngrabern ist eine Station auf dem Wege vom St. Jakobsportal in Regensburg zur Westfassade der Stephanskirche; diese ist um etwa 50 Jahre jünger als Schöngrabern, letzteres wieder ungefähr um ebensoviel jünger als Regensburg.

Eine so zusammenhängende Sprache wie die Fuldaer Steintafel oder die Schöngraberner Apsisfiguren spricht St. Stephan allerdings nicht; er bringt nur Einzelszenen, jede für sich selbst hingestellt, zur Anschauung. Vieles davon ist in seiner Bedeutung verständlich, manches harrt noch der Aufklärung. Aber auch hier ist der einheitliche Grundgedanke, auf dem der Fries sich aufbaut, jene Auffassung des heiligen Augustinus. nach welcher das Leben im christlichen Sinne ein steter Kampf mit den Versuchungen des Bösen ist. Nur wird dieser Gedanke nicht so wie in Schöngrabern in einer fortlaufenden Bilderfolge, sondern in Einzelszenen zur Anschauung gebracht. Wie sehr übrigens das Verständnis für die romanische Bildersprache im Laufe der Zeit verloren gegangen war, beweist, daß Ogesser in seiner im 18. Jahrhundert (1776) erschienenen Schrift über St. Stephan dem Fries mit vollem Unverständnis gegenübersteht. Tschischka (»Der Stephansdom«) geht noch im Jahre 1832 über den Fries mit folgenden Worten hinweg: »Hier gewahrt man zwei mit den Hälsen verschlungene Enten, ein Kind mit einer Kapuze, Löwen, geflügelte Ungeheuer und andere seltsame und abenteuerliche Bilder einer regellosen Künstlerphantasie[1])!«

Erst Dr. Melly (»Der Stephansdom«, Wien 1850) geht auf den Fries näher ein; er hatte Gelegenheit, ihn von einem Gerüste aus zu studieren und zu zeichnen. Die Skulpturen mußten zu seiner Zeit, da sie noch bemalt waren, viel lebhafter und anschaulicher hervortreten als heute, da einförmiges Grau ihre Konturen verdunkelt.

Den Bilderfries, der in den Leibungen der Halle an Stelle des Architraves der Säulen auf beiden Seiten in ununterbrochener Folge hinläuft, leitet auf der linken (»Evangelien-«) Seite ein mit den Köpfen ineinander verschlungenes Drachenpaar ein (Abb. 9). Diese Skulptur liegt noch in dem rechtwinkeligen Teile des Gewändes, in jenem spitzbogigen Vorbau, den die Gotik geschaffen. Zwischen der dritten und vierten Säule schreiten harpyien-ähnliche Gebilde mit Menschenköpfen: sie sind ebenso wie das Drachenpaar und der folgende unförmliche Löwe eine Verkörperung des »bösen Prinzips«, des Versuchers und Widersachers.

Wir sehen den Löwen in dieser uns schon bekannten Eigenschaft auch auf der West-

[1]) Dieselbe Auffassung vertritt übrigens noch im Jahre 1878 die Abhandlung: »Der Wiener Stefansdom in Geschichte, Kunst, Legende«. Wien, Hartleben.



ABB. 9. ST. STEPHAN IN WIEN: BILDERFRIES AM LINKEN GEWÄNDE

fassade dargestellt, wie ihm Simson den Rachen aufreißt.

Noch zweimal schmückt der Löwe die Fassade von St. Stephan und zwar links und rechts von der Toröffnung; hier aber tritt er ebenso wie an dem Portale von St. Jakob in Regensburg nicht als Symbol des Teufels, sondern als »Wächter des Tempels« auf.

Die Harpyien und den Löwen trennt ein Kopf mit einer spitzen Mütze, die gewöhnliche Darstellung eines Juden, wie sie sich auch auf dem Verduner Altar findet. Man vermutet, daß ihn der Künstler zur Erinnerung an die Kirchensynode hergesetzt hat, die um diese Zeit (1267) in der Stephanskirche stattfand und auf der die Judenfrage einen Punkt der Tagesordnung bildete; oder aber, was vielleicht näher liegt, vervollständigt er die in dieser Reihe dargestellten, dem Neuen Bunde feindlichen Gewalten.

Auf den Löwen, durch ein Akanthusblatt von ihm getrennt, folgen zwei Vögel, Tauben ähnlich, der eine, dem Kircheneingange nähere mit glattem Gefieder, der andere rauh, die Brust förmlich geschuppt. Ihre Deutung ist bisher nicht gelungen.

Paul Müller (»Baugeschichte des Riesentores«, Innsbruck 1885) sieht in ihnen die Verkörperung der höchsten Bürgertugenden und zwar der männlichen, Mut, und der weiblichen, Keuschheit. Diese von ihm nicht näher begründete Deutung mutet doch wohl zu akademisch an und kann für die Kirche im Dorfe Schöngrabern überhaupt nicht in Betracht kommen. Diese Kirche zeigt aber dieselben beiden Vögel an der Außenwand der Chornische und zwar ebenfalls den einen mit glattem Gefieder, den anderen rauh, fast schuppenförmig; beide wenden die Köpfe voneinander; zwischen ihnen steht ein Stern. Die Ähnlichkeit der Darstellung, die sich auch auf das Beiwerk erstreckt (wie das glatte und rauhe Gefieder) scheint auf einen einheitlichen Gedanken hinzuweisen, der beiden zugrunde liegt. An den mittelalterlichen Kirchenwänden, in Handschriften und geistlichen Schauspielen, wie auch noch in vielen in die Renaissance hineinreichenden Darstellungen findet man sehr häufig den Alten und Neuen Bund unter den verschiedensten Symbolen einander gegenübergestellt, so als Frauengestalten, dann als Baum, dessen eine Hälfte blüht, während die andere verdorrt ist usw. Vielleicht versinnbildlicht die Taube mit dem glatten Gefieder hier den Neuen Bund im

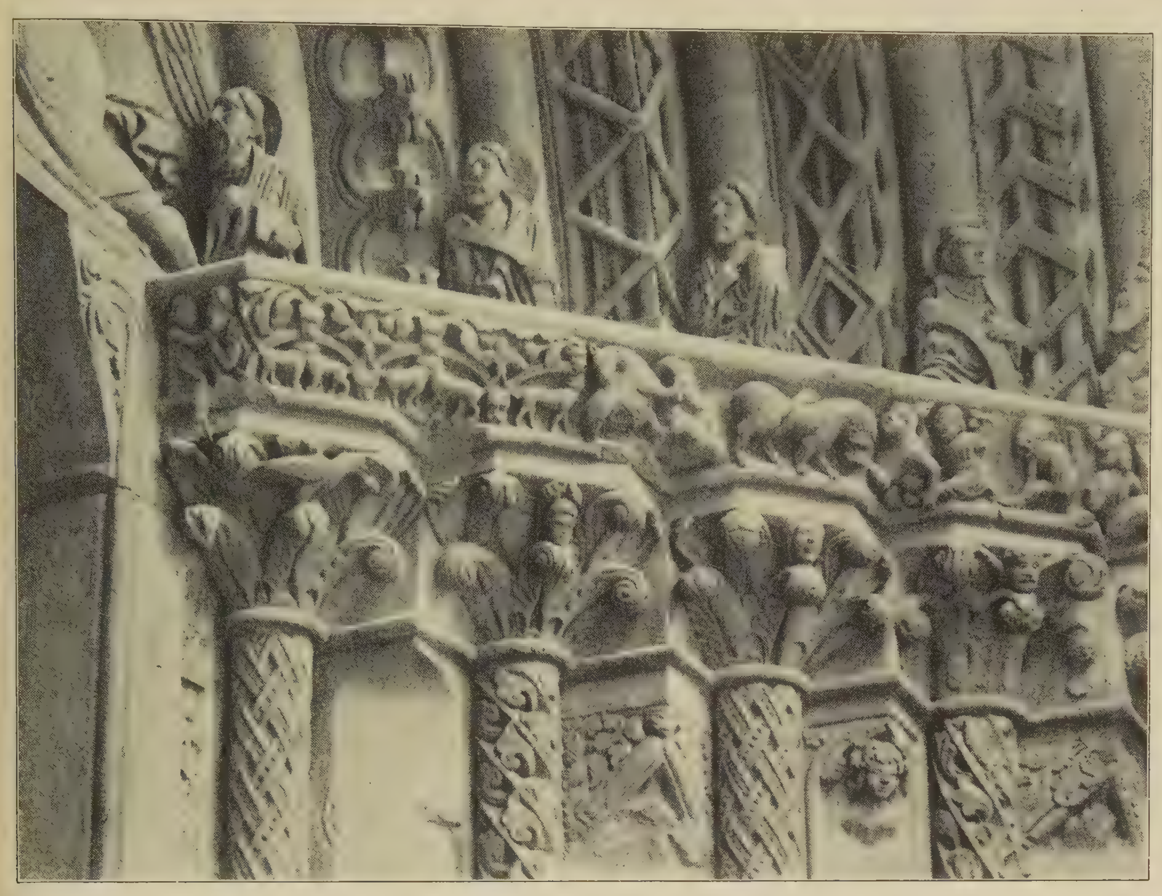


ABB. 10. ST. STEPHAN IN WIEN: BILDERFRIES AM RECHTEN GEWÄNDE

Gegensatze zum Alten; der Stern wäre dann der Stern von Bethlehem, der vom Alten Bund zum Neuen hinüberleitet.

Von höchster Realität und drastischer Wahrheit in der Darstellung ist die folgende, vor einen Hintergrund aus Akanthusblättern gestellte Gruppe: der Teufel hält einen Mann an einem Stricke um den Hals fest (Abb. 11). Es ist dies das Motiv des vom Bösen an einer Schlinge festgehaltenen Menschen, der der Sünde erliegt und sich ohne die Gnade Gottes aus ihr nicht befreien kann, wie es sich auch in Schöngrabern findet. Die irrige Deutung der Schöngraberner Skulpturen als Mönch und Nonne hat dazu geführt, daß man auch in dieser Figur einen Mönch erblicken wollte; das Lilienszepter — dasselbe, das im Relief von Abels Opfer Gott in der Linken hält — würde eher auf einen »Mächtigen der Erde« deuten; doch ist Mellys Deutung, der in der Figur einen »Schalksnarren« mit dem »Narrenszepter« in der Hand sieht, wohl die richtige.

Wie dem auch immer sei, die symbolische Bedeutung der Gruppe ist klar: die weltliche, die eitle Lust oder die irdische Macht, sie beide führen nur allzuleicht in die Klauen des Teufels.

Die Gruppe zählt in ihrer Realität zu den packendsten des Frieses; der Teufel trägt Bockshörner und den Rumpf eines Schweines; wir bedürfen nicht erst der Erklärung des Durandus in seinem Rationale, daß das Schwein eine »unreine Seele« bedeutet; wir wissen ja schon aus der Heiligen Schrift, daß der Teufel sehr gerne in die Säue fuhr. Auf der Wange zeigt er dieselben scharfen, das Gesicht entstellenden Striche, die den Teufel von Schöngrabern charakterisieren.

Den Schluß des Frieses bildet auf dieser Seite eine gebückte Gestalt mit unförmlichen Füßen, die um die Ecke zu schleichen scheint oder aber vor dem Eintritte in das Gotteshaus zögert; Haltung und Habitus lassen ein böses Gewissen, ein »feindliches Prinzip« erkennen; Heider hat in ihr »den die Ketzerei symbolisierenden Geist« erkennen wollen, der sich in die Kirche schleichen will; andere[1])

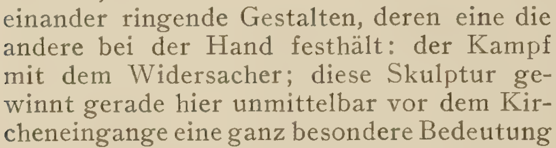
[1]) Kurt Donin, »Romanische Portale«, Wien 1915.



ABB. 11. ST. STEPHAN IN WIEN: TEUFEL MIT SCHALKSNARR

sehen in ihr wohl mit mehr Recht den Verführer mit dem Apfel, indem sie den runden Gegenstand unter der linken Hand als Apfel deuten.

Die rechte (Epistel-) Seite des Portales zeigt neben dem Eingange zwei kniende, miteinander ringende Gestalten, deren eine die andere bei der Hand festhält: der Kampf mit dem Widersacher; diese Skulptur gewinnt gerade hier unmittelbar vor dem Kircheneingange eine ganz besondere Bedeutung (Abb. 10).



Daran schließt sich eine Gruppe von stilisierten und ornamentierten, hundeähnlichen Fabeltieren, untereinander verbunden durch Blattornamente und durch das normannische »diamantierte« Band. Das Ornament ist uns nicht nur von vielen französischen Kirchen des romanischen Stiles, sondern auch von St. Jakob in Regensburg her vertraut; die Tiere selbst sind sowie die Drachen und der Löwe auf der linken (Evangelien-) Seite des Frieses auch hier die Verkörperung des bösen Prinzipes.

Das folgende Tier, das mit einer Bärenpranke einen Mann an sich reißt, bietet in seiner Deutung keine Schwierigkeit: der böse Geist, der den Menschen in die Sünde verstrickt und zur Hölle zieht.

Dann folgt zwischen der dritten und vierten Säule dasselbe löwenähnliche Tier mit unförmlichem Kopfe, das schon auf dem Fries der gegenüberliegenden Seite als Symbol des bösen Geistes dargestellt ist.

Von höchstem Interesse ist der Vergleich der folgenden Gruppe mit der entsprechenden von Schöngrabern: der Tod Abels als Symbol des Opfertodes Christi. In Schöngrabern ist Kain im Begriffe, auf den knienden, das Lamm als Opfergabe darbringenden Abel mit der rechten Hand loszuschlagen, während die Linke ihn bei den Haaren gepackt hält; die Gruppe ist in der Bewegung erstarrt. Wie dramatisch lebhaft dagegen bildet der um eine Generation jüngere Künstler des Riesentores denselben Vorwurf! Abel scheint zu fliehen, Kain verfolgt ihn und faßt ihn am Haupte, das förmlich zurücksinkt, das Antlitz erfüllt von unsagbarem Schmerze, in dem das Leid der ganzen Menschheit zu liegen scheint und der die Gruppe weit über das irdische Geschehnis hinaushebt: »Immer wieder wird Abel geboren und immer wieder wird Kain ihn erschlagen!«

Und hinter Kain harrt schon der Teufel, ganz ähnlich gebildet wie sein Bruder in Schöngrabern, nur auch er bewegt und pakkend. Seine Derbheit, die die brutale Gewalt so recht zum Ausdrucke bringt, unterscheidet ihn höchst charakteristisch von seinen graziler gebildeten gallischen Höllengenossen, wie sie z. B. die Kapitäle von Autun und Toulouse zeigen und die ihre Herkunft von den antiken Satyren und Faunen nicht leugnen können.

Daß Kain und Abel in der Tracht des Mittelalters dargestellt sind, mußte den ganzen Vorgang dem Fühlen des Beschauers noch näher bringen.

Allerdings, die allgemeine Deutung dieser Gruppe ist eine andere. Man sieht in ihr einen Mönch, der seinen Klosterbruder erschlägt und vom Teufel verfolgt wird; andere wieder wollen in der fliehenden Gestalt eine Nonne und in der sie ergreifenden den Teufel erkennen, während ein zweiter Teufel bereits auf ihre Seele wartet. Ein so allgemein gehaltenes Thema — ohne jede Beziehung auf einen speziellen

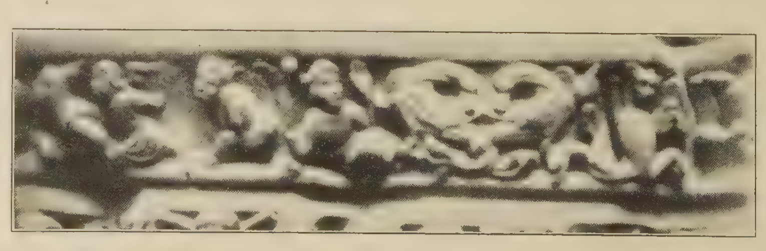


ABB. 12. ST. STEPHAN IN WIEN



ABB. 13. ST. STEPHAN IN WIEN

Fall oder eine bestimmte kirchliche Lehre — dürfte jedoch den Absichten des Künstlers, wie sie aus den anderen Reliefs hervorgehen, wohl kaum entsprechen.

Es liegt doch wohl näher, daß der Künstler, der in der folgenden Gruppe den vom Walfische ans Land geworfenen Jonas, also das typologische Vorbild der Auferstehung darstellt, hier in der vorhergehenden Skulptur das Vorbild von dem Tode Christi bringt und so dem Gläubigen, der die Kirche betritt, beide Teile des Erlösungswerkes, den Tod und die Auferstehung, vor Augen führt. Auch hier hat eben die irrige Deutung der Schöngraberner Figuren zu der erwähnten Auslegung geführt.

Die folgende jugendliche Figur, die mit anscheinend im Schrecken oder zur Abwehr erhobenen Händen gegenüber zwei ineinander verschlungenen vogelartigen Gebilden sitzt, harrt noch der richtigen Deutung. Melly sieht in ihr den »römischen Prokonsul Pontius Pilatus, der vom bösen Geiste geängstigt wird, weil er die Unschuld Christi nicht genügend verteidigt hat.« Müller deutet sie als einen Priester, der den Versuchungen des Bösen erliegt (Abb. 12).

Die nächste Gruppe: »Jonas vom Walfisch ausgespien«, ist das Vorbild der Auferstehung Christi (Abb. 13). Sie befindet sich eben dort, wo die Halle in den rechtwinkeligen Vorbau der Gotik übergeht; daher springt ihre Anordnung nicht so klar in die Augen; es ist immerhin möglich, daß dies vor der gotischen Veränderung anders war. Vom Walfisch ist nur der weit aufgerissene Rachen zu sehen. Zwischen diesem und der vorhergehenden Gruppe (den vogelartigen Gebilden) haftet gerade an dem Mauerbuge ein stilisiertes Tiergebilde von eigentümlicher Gestaltung; unten endigt es nach beiden Seiten in weitausgreifende Pranken; über der einen erblickt man deutliche Skulpturreste, die das Ende eines Fisch-(Delphin-)schwanzes vorstellen können; zwischen ihnen und dem Walfischrachen ziehen sich unter dem Tiergebilde Streifen durch, die auf eine früher vorhandene Skulptur deuten; es drängt sich daher unwillkürlich die Vermutung auf, daß hier in der Zeit des gotischen Umbaues etwas Zusammengehöriges getrennt und der Walfischrachen um Leib und Schwanz gebracht worden ist.

Jonas ist als Prophet durch die Schriftrolle gekennzeichnet (nach Ezechiel 2, 10, wo eine Hand dem Propheten eine Rolle reicht: »und sie war inwendig und auswendig überschrieben und es waren darauf geschrieben Klagelieder, Seufzer und Weh«). Er fällt eben auf den Strand; eine ähnliche Darstellung, die Jonas im ersten Stadium des Fallens zeigt, enthält das Kanzelrelief des Meisters Peregrino in der italienischen Kathedrale von Sessa Aurunca aus dem Jahre 1260, also aus der Entstehungszeit des Frieses von St. Stefan[1]).

Müller sieht in der Figur einen Mönch, der den Lehren des heidnischen Altertums (gekennzeichnet durch die Rolle) sein Seelenheil geopfert hat und von einem hundeähnlichen Tier (dem Teufel) am Fuße gepackt wird. Müller dürfte, wie auch seine Deutung der folgenden liegenden Frauenfigur zu beweisen scheint, den Fries zu einer Zeit gesehen haben, wo dieser stark von Schmutz und Staub bedeckt und daher in seinen Konturen höchst undeutlich war; denn nach der Reinigung des Frieses im Jahre 1912 ist von einem Tier, das den »fallenden Mönch« beim Fuße packt, nichts wahrzunehmen.

1) Th. Ehrenstein, »Das alte Testament im Bilde«, Wien 1923, S. 721.

Zwischen der ersten und zweiten Säule folgt eine männliche Halbfigur, wahrscheinlich eine jener Darstellungen eines Propheten, die auf romanischen Kirchen häufig zu finden sind.

Noch zwei ähnliche Halbfiguren schmücken den Fries, deren Deutung wohl versucht, doch bisher nicht gelungen ist.

Sie schließen an eine weibliche Gestalt an, die sich vor einem Hintergrunde aus Akanthusblättern mit den Knien und Händen auf den Boden stützt, dabei aber den Kopf unnatürlich zurückgewendet hat; ein Schwert steckt in ihrer Brust, mit dem sie sich nach der Haltung der Hände selbst durchbohrt haben dürfte. Dr. Melly versucht, sie mit der Thisbe zu erklären, deren »Legende sich wiederholt in den mittelalterlichen Kirchen dargestellt findet, so am Dom zu Basel«. Die von anderer Seite versuchte Identifizierung mit einer Heiligen ist bei der Annahme, daß die Gestalt sich selbst in das Schwert gestürzt hat, zurückzuweisen; ebenso die Annahme, daß sie eine Haupt und Brust nach oben kehrende Nonne darstellt, wie aus der »eng anliegenden Nonnenkappe« hervorgehe (Müller); von einer Nonnenkappe ist aber nichts wahrzunehmen; es sind im Gegenteile ganz deutlich die Haarflechten des unbedeckten Hauptes zu sehen; Müller ist eben auch hier in seinen Wahrnehmungen durch Schmutz und Staub irregeführt worden (Abb. 13).

Ist die Annahme Mellys richtig, so stellt nach dem bekannten Mythus von Pyramus und Thisbe diese Skulptur eine Warnung vor den Täuschungen des bösen Geistes vor, der im Sinne der romanischen Symbol-Sprache auch hier als Löwe auftritt, und fügt sich so harmonisch in den leitenden Gedanken des Frieses ein.

So klingt der Kampf, den der Mensch gegen die Versuchungen des irdischen Lebens zu kämpfen hat, wie ein in Moll gehaltenes Leitmotiv durch die Bilder-Symphonie des Frieses von St. Stephan; von hier aber leiten über den Opfertod Abels und das Relief des Jonas (als Vorbilder des Erlösungswerkes) verbindende Akkorde hinauf zum Tympanon, wo sie in der Gestalt des in der Mandorla thronenden, die Menschheit segnenden Christus in einen verheißungsvollen, befreienden Dur-Akkord ausklingen (Abb. 14).



ABB. 14. ST. STEPHAN IN WIEN: TYMPANON

DER GROSSE GOTISCHE HOCHALTAR IN LANA BEI MERAN UND SEINE SCHWÄBISCH-BAYERISCHEN MEISTER

Von Prof. Dr. GMINDER-CLAVELL

Einen neuen urkundlichen Beitrag zur Frage nach dem Ursprung des größten tirolischen Schreinaltars auch den Kunstfreunden in Deutschland zu unterbreiten, mahnten den Verfasser viele vom Kulturboden des Mutterlandes fast völlig abgeschlossene deutsche Brüder jenseits der Brennergrenze, deren einziger geistiger Mittelpunkt die kleine trefflich geleitete Monats-Schrift „Der Schlern" ist — also seltsam

umgetauft nach dem Nachbarberg des vielbesungenen Rosengarten, seit der Name „Südtirol“ unter Strafe vom neuen faschistischen Regiment Italiens verboten ward. Birgt ja die am rechten Ufer der Etsch Meran gegenüberliegende, den Ausgang des Ultentals säumende Gemeinde, deren uralte kerndeutsche Vergangenheit kürzlich in jener Heimatzeitschrift durch urkundliche Beiträge in kleinen Zügen aufgehellt wurden, ein Kleinod einer großen gotischen Pfarrkirche und in ihr einen Hochaltar, der an Umfang dem größten österreichischen Altarwerk in St. Wolfgang am Attersee von Michael Pachers Meisterhand nur wenig nachsteht, an Fülle des plastischen Zierats wie an künstlerischer Eigenart von Skulptur und Malerei nicht wenige Flügelaltäre in- und außerhalb des Stammlandes überragt.

Die Kirche zu Ehren Unserer Lieben Frau, an Stelle einer älteren romanischen erbaut nach der Portalinschrift im Jahre 1483 und am 15. Juli 1492 vom Bischof Konrad von Brixen mit Einwilligung des Trienter Diözesanbischofs eingeweiht, bildet selbst wieder ein historisches Monument, dessen Bau- und Kunstgeschichte in nicht wenigen Punkten der Aufhellung noch bedarf. Immer und immer wieder zog es bei mehrmaligen, anderthalb Jahrzehnten auseinanderliegenden Aufenthalten im paradiesischen Burggrafenamte, dem freilich der tragische Wechsel der Völkergeschichte Paradiso und Inferno nach Dantes Schilderung in bedenkliche Nähe gerückt haben, den Peregrinus Suevus nach jenem spätgotischen Heiligtum, das den großartigsten Schreinaltar diesseits und jenseits des Brenners besitzt. Dessen Meister ist seit der Veröffentlichung kurzer Urkundenregesten in Ottenthal-Redlichs Archivberichten aus Tirol wohl bekannt geworden, Hans Schnatterpeck, aber der Fundort der so wichtigen Originalurkunde war selbst den Hütern des Pfarrarchivs aus dem Deutschorden, dem die Pfarrei Lana seit Jahrhunderten inkorporiert ist, in Vergessenheit geraten. Nach öfterem vergeblichem Suchen gelang es endlich bei der vierten, leider oder glücklich nicht letzten Südlandsfahrt dem überall nach dem Gnadenstuhlmotiv forschenden „Ausländer“, den langgesuchten Wortlaut der Altarurkunde kennenzulernen und dazu noch in den beiden inhaltlich in den Tiroler Archivberichten gar nicht gewürdigten Zahlungsbescheinigungen Schnatterpecks den Namen eines bislang völlig unbekannten Bildschnitzers an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert, Bernhard Härpfer, zu entdecken. Und daß der im ersten Dokument genannte Hauptmeister Hans Schnatterpeck seiner Malweise nach berufenster Kenner Urteil sicher, seiner Herkunft nach wahrscheinlich auch ein Schwabe sein dürfte, erfüllte den Finder und ersten Herausgeber des Urkundentextes mit noch größerer Befriedigung, und erst recht bot die Entdekkung des zweiten ganz neuen Künstlernamens ungeahnte Perspektiven in das Dunkel des Ursprungs des gewaltigen Werkes. Dazu erzählten dem vom heimatlichen Glokkenfeldzug 1917 her geschulten Fahnder nach Glockenakten die Lanaer Glocken hoch vom Turm noch manch Bedeutsames „aus Lanas alten Tagen“.

Wie der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Lana sich heute dem Blick des erstaunten Besuchers darbietet, stellt er einen spätgotischen Schnitzaltar mit zwei Flügeln (Pachers St. Wolfgangaltar hat deren vier) und mit einem bis zum hohen Gewölbe reichenden Aufsatz dar. Schrein und Aufsatz ziert eine Fülle von Bildwerk im ursprünglichen Umfang, aber neuer Fassung, während die Predella einem neueren Tabernakeleinbau weichen mußte und mit ihr der plastische Schmuck derselben, die heute in der Erasmuskapelle der alten Grieser Pfarrkirche neben dem Pacheraltar aufgestellte Gruppe des Hinscheidens Mariä. Nach mündlicher Überlieferung eines alten Mesners der Lanaer Pfarrkirche soll vor etwa hundert Jahren eine ganze Wagenladung von Figuren bei der „Restauration“ weggeführt worden sein, offenbar der Bildschmuck der Predella und der Schmalseiten des Schreins, wo die Spuren von Verbindungspunkten derselben noch zu sehen sind. Zuunterst an den verschwundenen Zubauten des mächtigen Flügelaltars sollen Adam und Eva gestanden haben, aus welchen der Stammbaum Christi herauswuchs, ähnlich wie noch heute am Hochaltar in Stams zu sehen ist. Von diesem einstigen reichen Zierat des Lanaer Hochaltars rühren jedenfalls diese abgebrochenen und in weite, unbekannte Welt zerstreuten Skulpturen her.

13 m hoch ragt das ganze Werk heute noch bis an die sternbesäte Wölbung des gotischen Chors von der Altarmensa an, der Schrein mißt 4,70 m in der Höhe, 3,60 m in der Breite. Der mächtige Rechteckkasten mit der Menge von Schreinfiguren schließt oben in einem geschweiften Flachbogen in Eselsrückenform ab. In zwei Lagen übereinander füllen die Vollfiguren den Schrein, die be-

herrschende Stelle nimmt nach der Größe der Gestalten wie nach der Bedeutung der Zentralidee des Christentums die untere Gruppe ein: die in ganz Tirol äußerst seltene Darstellung, wie Gott Vater den gekreuzigten Sohn auf dem Schoß hält und ihn voll Mitleid hingibt zur Erlösung der Menschheit. Gott Vater, als Greis mit bis auf die Brust herabwallendem Bart und mit der einfachen vielzackigen Krone auf dem ehrwürdigen Haupte, in wallende, faltenreiche Gewänder gekleidet, hält in zärtlich väterlicher Liebe mit seiner Linken den linken Arm des toten Sohnes, mit der Rechten umfaßt er den Oberkörper unter dem rechten Armgelenk, dieser hängt wie leblos herab; der Ausdruck tiefsten überstandenen Leids ist meisterhaft wie auf den schwäbischen, dem Ulmer Syrlin zugeschriebenen Kruzifixen in das sanft geneigte Dulderantlitz hineingelegt. Um die Lenden trägt Jesus ein verschlungenes Tuch, die Füße stützen sich auf den Thron des Vaters, von dessen langherabwallendem Gewand rechts ein Zipfel über den Schemel herabhängt, ganz nach Art Pachers z. B. auf der Krönung Mariens in Gries bei Bozen. Das Ganze ist ein ergreifendes Bild göttlicher Majestät und gottmenschlicher Liebe. Der Meraner Meister scheint mir die vielfach übereinstimmende Darstellung der hl. Dreifaltigkeit im Gewölbefeld der Spitalkirche der Passerstadt vor Augen gehabt zu haben. Ob nicht auch diese seltsame Dreimännergruppe von Hans Schnatterpeck stammen könnte? Der hl. Geist fehlt in der Lanaer Gruppe, es müßte denn nur sein, daß nach der Ähnlichkeit mit dem Meraner Gewölbebild in Gestalt und Haltung die beiden krönenden Gestalten im oberen Feld des Lanaer Schreins Gott Vater und den hl. Geist darstellen sollen, beide Greise mit der Krone auf dem ehrfurchtsgebietenden Haupte.

Durch reichgegliederte Pfeiler abgetrennt und eingerahmt stehen zu beiden Seiten der Gnadenstuhldarstellung die Apostelfürsten Petrus und Paulus unter reichen Baldachinen, die zugleich die Postamente der oberen Gruppen bilden. In den vier Pfeilern sind Engel in kleinen Nischen eingefügt, gegenüber den unteren Figuren die Leidenswerkzeuge haltend, in den oberen musizierend, ferner drei heilige Bischöfe und St. Stefanus. Die obere Hälfte des Schreins nimmt die Krönung Mariä ein, flankiert von St. Anna selbdritt und Katharina. Den luftigen äußeren Rahmen schmücken die fünf klugen und törichten Jungfrauen.

So sehen wir in der Rundplastik des Schreins einen zweifachen G e d a n k e n ausgedrückt, die Opferidee des Altars, dem die untere Thronus-Dreigruppe zunächst steht, und das blutige Erlösungsopfer Christi, fortgesetzt im unblutigen Opfer der hl. Messe kraft göttlichen Auftrags durch die Kirche, als deren Vertreter die beiden Apostel erscheinen, zur Rechten und Linken der himmlischen Opfergruppe und oben der Weihetitel der Lanaer Kirche, die Krönung und Verherrlichung Mariens, der die Liebfrauenkirche unter dem Deutschordens-Patronat geweiht war. Die Flügelreliefs setzen bei geöffnetem Schrein den Gedanken der oberen Gruppe, die gemalten Außenflügel bei geschlossenem Schrein den Gedanken der unteren Gruppe fort. Die I n n e n f l ü g e l zieren ziemlich stark heraustretende Reliefs aus dem Leben Jesu und Mariä, links oben Verkündigung, unten Beschneidung, rechts vom Beschauer aus Geburt und Anbetung der hl. drei Könige, je mit reicher architektonischer Krönung, rechts mit ziemlich derber Andeutung der Räumlichkeiten, wie überhaupt die Bilder des rechten Flügels roher und trockener gearbeitet sind.

Die A u ß e n s e i t e n der Flügel sind mit vier Szenen aus dem Leiden Jesu bemalt, Ölberg und Verhör vor Kaiphas, Geißelung und Kreuztragung, etwas gröber als die Plastik ausgeführt in der Art S c h ä u f e l i n s, wie Semper und Stiasny, der Innsbrucker und der Wiener Kunstkenner übereinstimmend zugeben; „es sind seine mittelgroßen, strukturlosen Gestalten mit den vollwangigen, etwas einförmig idealisierten Köpfen, an denen das kleine, runde Kinn, die tief eingeprägten Mundwinkel, die verhältnismäßig großen, aber nichts sagenden Augen und die flache Stirn auffallen, auch die länglichen Hände und Füße mit starkknochigen, scharf umrissenen und gern gerade ausgestreckten Fingern, den dicken Zehen und dergleichen kehren wieder.“ Verwandt mit der Lanaer Altarmalerei ist in mehr als einer Hinsicht das Freskobild an der Fassade der Meraner P f a r r k i r c h e, eine Kreuzschleppungsgruppe, gezeichnet mit M. A. nach dem Herausgeber des Diözesanarchivs von Schwaben, Paul Beck, der in Schwäbisch Hall und Reutlingen nachweisbare Meister Markus A s f a h l.

Der hohe A u f s a t z mit seinen fünf nach der Mitte immer höher steigenden Fialentürmchen birgt bis in kaum mehr sichtbare Höhe neun Figuren unter Bogen oder Baldachinen auf reich verzierten Säulen; in der Mitte thront Christus als Weltenrichter in

der Mandorla aus reichgeschmücktem zweigmäßigem Maßwerk, ein Schwert geht aus seinem Munde, Maria und Johannes knien zu beiden Seiten, getrennt durch je zwei Engel übereinander in den dem Richter zunächst stehenden Türmchen. Die Gestalt Christi überragt die hl. Barbara mit Schwert und Kelch, zuoberst erscheint Gott Vater im Brustbild. Die Rückwand des gewaltigen mit Eisenzeug zusammengehaltenen Kastens überzieht schönes grüngemaltes Rankenwerk. Zahlreiche Inschriften und Kritzeleien in Poesie und Prosa, zum Teil nicht lange nach der Entstehung des Altars eingeritzt, zeugen von der Berühmtheit des Werks nah und fern. Ich hoffe die der Mehrzahl nach entzifferbaren Grafiti einmal weiteren Kreisen mitteilen zu können.

Aus den unten im vollen Wortlaut mitgeteilten drei hochwichtigen Dokumenten lernen wir den Hauptmeister als vertragschließenden Unternehmer, anno 1503 „Maler" Hans Schnatterpeck, dazu fünf Jahre später einen Bildschnitzer Bernhard Härpfer kennen. Nicht nur die lange Dauer der auf acht Jahre berechneten Arbeit an dem großen Werk erklärt die offenkundige Verschiedenheit zwischen Malerei und Bildhauerarbeit sowie zwischen den linken und rechten Flügelreliefs; verschiedene Hände sehen wir nunmehr erstmals auch urkundlich bezeugt in dem zweiten Dokument.

Die erste Urkunde, ein Pergament mit Siegel des Meraner Bürgermeisters Mynnig Swäbl in prächtiger gotischer Minuskelschrift, enthält den Vertrag des „Malers, Bürgers und Ratsherrn an Meran, Hans Schnatterpeck", mit dem Vertreter der Pfarrgemeinde in Bausachen, Baumeister Konrad Haug in Niederlana („Nyderlanach") und Peter Saltner zu Oberlana als derzeitigem „gewaltigen Kirchenbrobst", über Erstellung einer „Tafl", d. h. eines Flügelaltars mit Schnitzereien in Schrein und Aufsatz und Gemälden an den Außenseiten der Flügel. Diese Tafel für den Frauenaltar der Marienkirche zu Lana, die Ende des 15. Jahrhunderts (1483 laut Portalinschrift) an die Stelle einer älteren romanischen trat, sollte „schön neu, artig, wohl formiert, mit gutem, feinen Dukatengold vergüldet, auch mit guter beständiger Farbe, Arbeit und Zeug meisterlich gemacht, gemalt und zugerichtet werden in des Meisters eigener Kost, Speys, Zeug und Darlegen" innerhalb der nächsten acht Jahre. Das Eisenzeug zu der Tafel und das Gerüst dazu soll die Nachbarschaft zu Lana liefern und herführen. Eine sachverständige Kommission von je drei Vertretern der beiden Parteien gewählt mit einem Obmann, soll nach Vollendung des Werkes zur Besichtigung erscheinen und festsetzen, ob von dem ausbedungenen „Lohn", 1600 fl. Rheinisch, etwas abgezogen oder zugeschlagen werde. Auch die Zahlungsweise, teils in Geld, teils in Fudern Weins, wird ausgemacht. Auffallenderweise teilt auch die mehrfach erwähnte Frau des Malers Hans Schnatterpeck die Verantwortung an der Erfüllung der Vertragsbedingungen. Diese Barbara war die Tochter des Leonhard von Hafling. Von den in der Urkunde genannten Insigelzeugen gehört Jörg Tändl ebenfalls einer alten Meraner Bürgerfamilie an, der auch Hans Adam Tändl, der Erbauer der Schloßkapelle zu Helmsdorf 1607, Vetter des Lanaer Pfarrers Johann Christoph von Helmsdorf, entstammt. Er selbst wurde 1520 Bürgermeister.

Ist Hans Schnatterpeck, der sich in dem Dokument vom Jahr 1503 als „Maler" bezeichnet, nur der Meister der vier Tafelbilder auf der Rückseite der beiden Flügel (Christus am Ölberg, Verhör von Kaiphas [Evangelienseite]; Geißelung und Kreuztragung [Epistelseite rückwärts]) oder gehören ihm nach dem das ganze Werk umfassenden Ausdruck „Tafel" auch die Reliefs der Innenflügel (Verkündigung der Menschwerdung an Maria, Geburt Christi [Evangeliumseite], Beschneidung und Anbetung der Könige [Epistelseite]), sowie die großen und kleinen Vollfiguren in Gruppen und Einzelbildern an? Es wiederholt sich hier dasselbe Dilemma wie bei dem bekannten Tiroler Meister Michael Pacher von Bruneck, dessen Hauptwerke in St. Wolfgang, Gries bei Bozen (und einst auch im Jöchelturm in der Peter-Paulkapelle [1475] zu Sterzing) teilweise oder ganz erhalten sind; bis heute aber ist die Frage, ob Pacher Maler oder Bildschnitzer oder beides war, nicht allgemein entschieden, so wenig wie bei Hans Multscher, dem Schöpfer des Sterzinger Altars, trotz der neuerdings gefundenen, unzweideutigen Akten, wie sie kaum bei einem zweiten großen Altarwerk vollständiger erhalten sind. Jedenfalls ist Pacher nach dem Vertrag mit dem Grieser Augustinerklosterprälaten, bzw. der Gemeindevertretung von Gries im Jahr 1471 die Ausführung beider Arbeiten übertragen worden.

Bei der überragenden Bedeutung der Plastik an solchen Triptychen wird der Einfluß des Meisters als Unternehmer hauptsächlich sich auf die Bildwerke erstreckt ha-

ben, ob er selbst die Schnitzereien oder ob Gesellen sie ausgeführt haben. Silvester Meller, „Maler“, erhält 1507 den Auftrag einer Bozener Bruderschaft der Wundärzte, Barbiere und Bader, eine „Tafl“ zu machen, die nach den überlieferten genauen Angaben aller geforderten Bildwerke wohl der figurenreichste Altar in Tirol wäre, wenn er uns erhalten geblieben wäre. Wolfgang Aßlinger dem „Maler“ ward der große Altar zu Heiligenblut in Kärnten nach der Inschrift von 1520 zugeschrieben. Und Hans Multscher wird von seinem neuesten Biographen H. Th. Bossert hauptsächlich die Urheberschaft an den sieben Vollfiguren am Sterzinger Altar zugeschrieben, die Malereien sollen nach den „Rissen“ des Meisters von Gesellen ausgeführt worden sein.

Zweifellos verraten auch beim Lanaer Altar Gemälde und Bildwerke zweierlei Hände; die Plastik zeigt mehr Pacherischen Charakter, wie denn auch vor Bekanntwerden der urkundlichen Notiz dem großen Brunecker Meister oder seiner Werkstatt die Skulpturarbeit zugeteilt wurde, während die Flügelbilder ausgesprochen an Hans Schäufelein von Ulm erinnern. Semper weist die Verwandtschaft der Lanaer Bilder mit dem im Nürnberger Germanischen Museum aufbewahrten Passionstafelbild Schäufeleins nach, insbesondere die auffallende Ähnlichkeit der beiden Veronika-Darstellungen.

Bekannt ist ja, wie Kaiser Maximilian I. für seine hohen Künstlerpläne zahlreiche Schwaben nach Tirol zog, die auch nach dem Tod des kunstsinnigen Mäzens dort blieben; und seit Multschers Wirksamkeit in Sterzing verstärkte sich dieser Einfluß der „ausländischen“ Künstler. Weist ja eine handschriftliche Notiz auch den früheren Aufenthalt Schnatterpecks in Sterzing nach, was nicht ausschließt, daß er im Gefolge des großen Ulmer Meisters oder seiner Werkstatt-Nachfolger nach Südtirol kam. Sein Name scheint nicht tirolischen Ursprungs zu sein. Über eine weitere Spur des Namens Schnatterpeck neben der von Möser und Semper gefundenen werde ich bei späterer Gelegenheit berichten.

Für die Kenntnis der Persönlichkeit des Malers mag eine Gestalt im dritten Bild des Passionszyklus von Bedeutung sein. Der Zuschauer bei der Geißelung Christi abseits der wilden Rotte und der unteren Ecke rechts vom Beschauer aus, fällt durch Kleidung, besonders die Künstlermütze, wie durch die edlen Züge auf, so daß wir nicht mit Unrecht, wie in mündlicher Äußerung dem greisen Terlaner Benefiziaten Atz gegenüber Janitsche der Kunsthistoriker es getan, die Vermutung hegen und aussprechen dürfen, es werde das Porträt Schnatterpecks, das Selbstkonterfei des Malers sein.

Der schwäbisch-ulmischen Eigenart der Malerei gegenüber hat die Plastik, die hier wie bei all den meisten Flügelaltären nach Qualität und Quantität den ersten Platz einnimmt, einen etwas anders gearteten Charakter. Vor allem sind es die zwei Hauptgruppen der Dreifaltigkeit in der unteren Reihe und der Krönung Mariä in dem oberen beherrschenden Hauptfelde des Schreins, die ins Auge fallen, eine geniale Konzeption, deren Anordnung, Zusammenhang und Bedeutung in ikonographischer wie dogmengeschichtlicher Beziehung noch nicht genügend gewürdigt, geschweige denn erschöpft ist. Unter Verweis auf die obige eingehendere Beschreibung des Altarwerks hebe ich bei dieser Gelegenheit nur die meines Wissens nirgends nachweisbare großartige Verbindung zweier Zentralgedanken hervor: das Geheimnis des Altares, des Mittelpunkts des ganzen katholischen Kultes zuerst in seiner blutigen Darstellung am Kreuz, hier in der Form des „Thronus Dei“ als des sinnreichsten Symbols der Hingabe des Sohnes durch den Vater, der das entseelte Kreuzesopfer im Schoß hält, und dann seine unblutige Erneuerung im hl. Meßopfer, über dessen Schauplatz, der Altarmensa, die Gnadenstuhlgruppe sich erhebt. Diese majestätische Gruppe, deren Typus eine ziemlich seltene Dreifaltigkeitsdarstellung ist, finden wir in Tiroler Großkunst nur noch dreimal: am Hochaltar der Kirche zu Latsch im Vinschgau und zu Pflach bei Breitenwang in Holz, am Portal der Spitalkirche zu Meran in Stein gehauen und im Deckenfeld gemalt, ferner an einem Grabstein in Neustift bei Brixen. Über dieser tiefsinnigen, Kreuz und Altar verbindenden Darstellung erhebt sich wie nach dem blutigroten Vollmondschein des Karfreitags die lichte Gloriensonne des Ostertags, die Verklärung Mariens durch den Gottessohn, die Feier des Kirchenpatroziniums auf dem Fronaltar von Unserer lieben Frauen Pfarrkirchen und über diesen abgrundtiefen Mysterien von Himmel und Erde, von Krippe, Kreuz und Altar wölbt sich gleich herrlichen Domhallen das wunderbare Geäst und Gestell des Altaraufsatzes mit Nischen und Pfeilern und Fialen in schwindelnder Höhe bis zum Chorabschluß in die Höhe von 13 m,

Es darf wohl auch schon hier die frühere also formulierte Ansicht vom Verfasser wiederholt werden: In der Unmenge von Figuren groß und kein, zu der noch eine heute verschwundene, einst eine ganze Wagenladung ausmachende Überfülle von Gestalten aus der heiligen Sippe und dem Stammbaum Christi oder der Wurzel Jesse kam, lebt und webt Pachersche Kraft mit Multschers Anmut gepaart, schwäbisches und tirolisches Erbteil vereint in dem nach Herkunft und Wirkungskreis beiden Ländern angehörenden Meister Hans Schnatterpeck oder wenigstens in seiner Werkstatt. Kein Zweifel, ein solches Meisterwerk kann nicht die Arbeit eines einzigen sein, wie die technischen Kräfte eines Einzelkünstlers mußte es vollends in jener grauen Vorzeit die finanzielle Leistungsfähigkeit eines Meisters übersteigen. Kein Wunder, daß im Vertrag von 1503 auch die Gattin und die Nachkommen, die „erbern Erben" des Unternehmers Entlastung versichern und verlangen. Die Summe des Lohnes („Lons"), 1600 fl. ist eine gewaltige für die damalige Zeit, zumal da die Gemeinde oder Nachbarschaft das Eisenzeug und Gerüste zu stellen und beizuschaffen hatte. So bekam Hans Multscher, der für seinen Sterzinger Altar laut Baumeisterrechnung „mit seinem Gesellen die Tafeln 1456—58 gemacht und aufgericht", nach Zusammenstellung aller Kosten nur etwa 300 rheinische Gulden. Damals galt in Tirol 1 fl. rheinisch 48 Kreuzer, 1 Mark Berner = $1^{7}/_{8}$ Dukaten = $2^{1}/_{2}$ fl. rheinisch = 10 Pfund Berner = 120 Kronen = 600 Vierer = 2400 Berner.

Einen Lichtstrahl in das Dunkel dieser zwiespältigen Probleme vermag ein Name zu senden, der in dem einen der noch nicht veröffentlichten Dokumente (vom Jahr 1506 und 1508) genannt, endlich aus dem Staub völliger Vergessenheit auftaucht. Ich will dieselben ebenfalls im Wortlaut, wie die erste Vertragsurkunde hier erstmals veröffentlichen. In der ersten Quittung vom Freitag vor Dreikönigstag 1506 bestätigt „Maler" Hans Schnatterpeck den Empfang von 246 fl. 1 Pfund 6 Kreuzer für „die Arbait der großen Tafl in unseren lieben Frauen Pfarrkyrchn zu Lannach", die erste Rate der ausbedungenen Summe von 1600 fl. Köstlich ist die Einrichtung der Doppelausfertigung der zwei gleichlautenden „Spanzedel". Diese wurden voneinander geschnitten für jeden der zwei Vertragskontrahenten und zwar in der Form von drei Winkeln oder Zacken, die dann in das Exemplar der anderen Ausfertigung genau hineinpassen mußten.

Wichtiger als diese formale Seite ist die inhaltliche. Am Schluß nennt das Dokument unter anderen Insigelzeugen den „Bernhard Harpfer, Pyldschnyzzer". Wir werden nicht fehlgehen mit der Annahme, daß dieser Bildhauer neben den andern Ratsherrn als Zeuge in des „Malers" Sache erstmals genannt, in nächster Beziehung zu Schnatterpeck stand als sein Teilhaber oder Gehilfe am großen Werk des Lanaer Altars, daß ihm vielleicht vor allen andern der plastische, von den Gemälden stilistisch ganz abweichende Schmuck zuzuschreiben sein dürfte; daß er, der sich Bildhauer nennt, der Meister der plastischen Arbeiten ist und nicht wie bisher der „Maler" Hans Schnatterpeck zugleich als Bildhauer zu gelten hat.

Ich stelle diese zunächst nur urkundlich fundierte Hypothese zur Diskussion berufenerer Fachmänner, nachdem keiner derselben seit oder trotz der Regest-Notiz Ottenthals (1888) die Originaldokumente einzusehen sich herbeigelassen hat und so jeder an dem daselbst bezeugten Bildhauernamen vorübergegangen ist.

Eine Spur des neuentdeckten Künstlernamens fand ich zunächst in und um Meran nicht, es müßte denn nur sein und zwar höchst wahrscheinlich, daß der von Stampfer, dem alten Meraner Geschichtschreiber, genannte Bürgermeister von Meran im Jahre 1552, Gregor Larpfer, seinen Namen bzw. Anfangsbuchstaben durch falsche Lesung oder Verschreibung bzw. Verdruckung erhalten haben sollte.

Dafür führten neue „Putschstudien" eine weitere sicherere Spur des Namens Härpfer zu; sie weist nach Donauwörth, der Stadt, aus der Dorf Tirol einen trefflichen Pfarrer, das Herzogtum seinen treuen Kanzler, Brixen einen seiner besten Bischöfe, das Land Tirol einen seiner ersten Geschichtsschreiber erhalten hat, in Ulrich Putsch und einem Nachkommen seines nach Tirol ebenfalls eingewanderten Bruders. Aus Anlaß von persönlichen Nachforschungen nach Spuren der Familie Putsch in der Stammheimat fand sich auch der Wegweiser, zu dem Ursprung des Härpferschen Geschlechts, einer alten Donauwörther Patrizierfamilie. Sie führt Harfe und Fisch im Wappen, im Stadtarchiv befinden sich mehrere auf die Harpfer bezügliche Urkunden, ebenso in der handschriftlichen Chronik von Kloster Heiligkreuz in Donauwörth. Kaiser Maximilian I. verlieh im Jahr 1505 der Familie

ein Wappen. 1603 wurde sie geadelt mit dem Prädikat von Härpfenburg. Der letzte Sprosse dieses Zweigs starb 1923 in München als Staatsbeamter. Vermutlich sind die Härpfer durch die Putschlandsleute nach Südtirol geführt worden.

Anhang I.

Vertrag des Malers Hans Schnatterpeck von Meran mit der Pfarrkirchenvorstehung von Lana wegen Lieferung eines Altars.

Meran (?) 1503 August 18.

(Originalpergament mit Siegel.)

Pfarrarchiv Lana.

Ich Hanns Schnatterpeck[1]), Maler, burger des Rats[2]) an Meran, bekenn mitsamt Barbara meiner elichen Hawsfrawen[3]) mit disem offenn Brieuv, das die erbern, weysen Cunradt H a w g [3a]) zuo Nyderlanach[4]) dieselbe Zeit als Pawmaister vnd Peter s a l t n e r [5]) zuo Oberlanach als gwaltiger kyrchbrobst[6]) vnnserr liebn frawen Pfarrkyrchn zuo Lanach[7]), ain newe T a f l [8]) in berürten vnnserr liebn frawen kyrrche auf den fron Altar[1]) zesezen, an Mich gefrünnt[2]) vnd bestellt haben. Ist in ainem güetlichen Vertrag durch vnnser gut Herrn freündt vnd günner[3]) zu Bayderseit darzu erpetn vnd enntlich vertrawt, also betaydigt[4]) vnd gemacht wie hernach volgt[5]). Das Ich bemelter Hanns Maler ain schöene newe artige wol formyerte Tafl mit gutem veinem d u c a t n g o l d e[6]) vergüldt, auch mit guter bestendiger Varb arbait vnd Zewg maisterlich gemacht gemalt vnd zugerichtt, auf gedachten vnnserr liebn frawen Altar in meiner aygen Cost Speys Zewg vnd darlegen machen soll, vnd die in den nächstkünftigen a c h t J a r n von dato des briefs gar an ir stat brynngen setzn vnd aufrichtn, vnd sullen die Nachperschaft[7]) zu Lanach alln Eysenzwg zuo diser Tafl geben, auch das Gerüste nydn machn, vnd die Tafl in Irer Cost vnd fure hynab brynngen. Dann von wegen des Lons berürter Tafl ist beredt vnd gemacht, das dieselbe Nachperschaft zuo Lanach Mir vnd meiner Hawsfrawen dauon zuo Lone geben sullen ungeuerlich S e c h z e h e n H u n n d e r t Reinisch guldein vnnd wann dieselbe Tafl wie vorberürt, gar gemacht vnd aufgerichtt ist. So soll yeder Tail drey erber Mann der S a c h n v e r s t e n n d i g[8]) vnd ainen obmann darzu nemen vnd pyttn, die sullen soliche Tafl vnd Arbait nach Notdurfft besichten vnnd alsdann auf bayden Tail fürbrynngen vollen gwalt haben bey Irn guten Trewen zuo erkennen, ob man der berürten Sechzehenhunndert guldein Icht[9]) abnemen oder hinzu geben soll, vnd wie es dieselben Syben darumbe erkennent vnd aussprechent, dabey sols zu Bayderseit on alle weiter Way-

---

[1]) Auf dem Pergamentumschlag ist Snatterpeck geschrieben, im dritten Dokument, der Quittung von 1508, schreibt der Maler sich „Schnatterpeckh". Name und Herkunft ist wohl schwäbisch, wie sicher des Künstlers Malweise.

[2]) Schon 1492 ist in einem Kaufvertrag sein Aufenthalt in Meran bezeugt.

[3]) Tochter Bernhards v. Hafling nach „Sammler" 2, 1907, S. 222.

[3a]) Konrad Haug, Baumeister an der 1483 nach Portalinschrift wohl nur teilweise vollendeten, 1492 eingeweihten Kirche, ist in den zwei Quittungen Schnatterpecks 1506 und 1508 ebenfalls genannt, sonst begegnet uns dieser Name nirgends; auch Atz, Kunstgesch. Tirols 2. A. 1909, kennt seinen Namen nicht. Daß der Titel „Paumaister" nicht immer den Architekten, sondern nur den Bauaufseher bezeichne, ist ebenda S. 487 hervorgehoben; sicherer ist die Bezeichnung „Werkmeister". Entwürfe zu den größten Bauten gingen oft von Steinmetzen aus, s. Zs. d. Ferd. 1898, S. 275

[4]) Erstmals literarisch bezeugte Form des Namens des Dorfes, der um 990 Levnon, 1140 Leunan, 1234 Lugagnan, 1481 Lanan urkundlich lautet. Vgl. Schlern 1923/24: Aus Lanas alten Tagen I.

[5]) Name vom alten, heute noch so genannten Amt des Weinbergaufsehers.

[6]) Die Gewalt, das Amt zurzeit innehabender Vertreter der Bauherrschaft und Kirchengemeinde von Lana.

[7]) Die Unterscheidung von Ober- und Niederlana ist schon sehr alt, jünger, seit 14. Jahrhundert ist Mitterlana urkundlich nachweisbar. Im dritten Dokument von 1508 ist stets Lan(n)an geschrieben. Über den Wechsel der Form siehe oben 1.

[8]) „Tafel" = häufige Bezeichnung für Flügelaltar mit Schnitzwerk in Schrein und Aufsatz und zum Teil Reliefs an den Innenflügeln, Gemälden an den Außenflügeln, so im Vertrag Syl. Millers, des Malers, mit der Bozner Brüderschaft der Wundärzte von 1507, wo genauere Angaben über die einzelnen Teile der „Tafel" enthalten sind: „Im Corpus (Schrein) eingeschnitten Pild, an den Flügeln, innen flach geschnitten ... auswendig gemalte Pilder ... in perch (= ? ....) ist zu schneiden, außen deren zween zu malen .. alles ist mit farb u. fein Gold, die tafl mit marblfarb zu machen", Atz, Kunstgeschichte von Tirol, S. 558.

[1]) Hochaltar der Marienkirche.

[2]) Beauftragt, vereinbart.

[3]) Ob wohl hiemit die Guts- und Gerichtsherrschaft, die Grafen von Brandis, gemeint sind?

[4]) Vereinbart, ausbedungen.

[5]) 1483 nach Portalinschrift ward der Bau begonnen (oder vollendet?), 1492 eingeweiht.

[6]) Im Vertrag des Malers Sylvester Miller von 1507 heißt die Bozner Anweisung: „mit farb u. fein Gold ... Marblfarb zu machen. — Ein Dukaten annähernd die Hälfte einer Berner Mark.

[7]) Im Sinn wohl von Gemeinschaft, wie es in der zweiten Quittung Schnatterpecks heißt.

[8]) Soweit andere Verträge bekannt sind, gehört die Ernennung einer Sachverständigenkommission zur Abnahme des Werks zu einer seltenen, ganz modern anmutenden Einrichtung.

[9]) = etwas (negiert nichts).

grung bleybn vnd besteen. Vnnd soll soliche vorgemelte Sum Mir vnd meiner Hawsfrawen oder meinen Erbn hernachgeschribner mass entrichtt werdn. Item zwischn hye vnd weynachtn annderhalbhunndert Guldein daran soll man Vns zum nöchsten Wynmadt[1]) acht fuder W e i n geben vnd darnach alle Jar zwischen dem gemainen Wynmadt vnd Liechtmessn aber annderhalbhunndert Guldein vnd acht fuder Wein byss zuo voller Werunng vnd bezalunng berürter Summ was die treffn würdt, vnd Vns allweg der Wein wie der genng vnd gäb ist, daran geben vnd abzogn werden. Sölichs soll allweg aygenlich auf dise Brieue, der yeder Tail ainen nymmt, vermerkt oder sunst in geschrift oder Quittungen vervast vnd geschriben werdn, damits dest mynder[2]) Irrung brinnge. Alls getrewlich vnd on geuerdt. Mit Urkundt des briefs so hab Ich obgemelter Hanns Maler mitsammt der bemelten Barbara meiner Hawsfrawen für Vns vnd Vnnser Erbn vleyssigklich gepetn den fürsichtign weysn Mynnign s w ä b l[3]) dieselbe Zeit Burgermaister an Meran, das er sein I n s i g l hyer an gehenngt hat, doch Ime vnd seinen Erbn on schaden. Des sint Zewgn auch der pete[4]) vmb das Insigl die erbern Thoman glarr burger an Meran, Jörg tänndl[5]), Bartlme märckl[6]), baide Spetzgker[7]) burger daselbs, vnnd mer erber Leüte. Beschehen am Freytag nach vnnserr lieben frawen tag Assumptionis[8]). Nach Christi gepurde fünfzehenhundert vnd im Drytten Jare.

Anhang II.

Quittung des Malers Hans Schnatterpeck in Meran.
für 246 fl. 1 Mark, 6 Kreuzer für einen Altar in Lana

Meran 1596 Januar 2 (Freitag vor Dreikönigstag). Originalpapier mit Signet, unten dreisternig ausgeschnitten (obere Hälfte), befindet sich im Pfarrarchiv zu Lana.

Vermerckt, daz der erber weys Hanns Schnatterpeck, Maler, burger des Rats an Meran, von wegen der Arbeit der grossen T a f l in vnserer lieben Frawen Pfarrkyrchn zu L a n a c h zemachn von der Zale Christi des vierden und fünften Jars[1]) vergannen in ainer Summ vberall an hewt Dato also zueinander aygenlich verraytt[2]) vnd gelegt zwayhunndert vnd sechsvndviertzugk Marck ain Pfundt[3]) und sechs kreutzer von dem erbern Cuonradt H a w g n[4]) als gwaltigen Pawmaister berürter Pfarrkyrchn zu Lanach ingenomen und empfanngen hat. Vmb dieselbe Summ sagt benennter maister Hawg den bemeltn Pawmaister und gedachte Pfarrkyrchn gantz frey quitt, ledig und los. Des zu warer Vrkundt so habent Sy bayde für sich, auch alle Ire Erbn und Nachkommen vleyssigklich gepeten den fürsichtign weysn Jörgn P ü e c h l, dieselbe Zeit Landtrichter an Meran, daz er sein Insigl zu Ennde der Gschryft dieser zwayen geleich lautennden Spanzedln von einannder geschnytn[5]) und yedem ainen aufgerichtt, gedruckt hat, doch Ime und seinen Erbn on schadn. Der Sachn und Pete umb das Insigl sint zewgen und dabei gewesen die erbarn, weysen Jörg P f y e f l, burger des Rats hier, Hanns r ü n n s t e r ab Völlan[6]), Bernhardt H ä r p f e r Pyldschnytzer[7]) und mer erber Leüte.

Beschehen an Meran am Freytag vor der heylign Drey Kunigtag Anno Domi(ni) Sexto[8]).

Anhang III.

Quittung des Malers Hanns Schnatterpeck von Meran über Empfang von 300 fl. für einen Altar in Lana.

Meran 1508 Juni 4 („Sonntag Exaudi" = 6. Sonntag nach Ostern).
Originalpapier mit Wachssiegel im Pfarrarchiv zu Lana.

Ich Hanns Schnatterpeckh, Maler, burger

---

[1]) = Weinmonat, Oktober.

[2]) Destoweniger Mißverständnis oder Streitigkeit.

[3]) Heute noch in Meran und Lana fortlebendes Geschlecht.

[4]) Bezeugung oder Bitte um Siegelung.

[5]) Jörg Tändl war später (1520) Bürgermeister, s. o. S. 181.

[6]) Ein Goldschmied Märklin in Meran, aus Schwaben, wohl Ulm, eingewandert, mehrfach bezeugt.

[7]) Spezereihändler. In den Bozner Marktordnungen von 1437 und 1556 sind Spetzkher angeführt. (Schlern 1921, S. 140); Sigmund Spetzker war 1447 Bürgermeister in Meran.

[8]) Freitag nach Maria Himmelfahrt (das Kirchenpatrozinium von Lana) 18. August 1503.

---

[1]) Die Arbeit wurde im Jahre 1503 begonnen; die Ausbezahlung für die ersten 2¼ Jahre erfolgte darnach im Januar 1506.

[2]) = verrechnet (Raitbücher heißen heute noch die alten Rechnungsbücher im Statthaltereiarchiv zu Innsbruck).

[3]) Wohl ein Berner oder Veroneser Pfund = ¼ fl. Rheinisch = 12 Kreuzer. (Nach Zeitschrift des Ferdinandeums 1914, S. 18 f.)

[4]) Der auch in der ersten Urkunde genannte Lanaer Baumeister.

[5]) Die Ecken und Winkel des einen Zettels sind heute noch ganz gut erhalten zu sehen.

[6]) Völlan gehörte einst zur Pfarre Lana, seit 1850 selbständige Gemeinde, seit 1665 selbständige Kuratie (s. Atz-Schatz, Der deutsche Anteil des Bistums Trient, IV., Seite 51, 62 ff.)

[7]) Der Name dieses Künstlers ist nirgends bis jetzt genannt und bekannt, auch nicht in Atz, Kunstgeschichte von Tirol.

[8]) Gemeint ist mit Auslassung der Hunderterjahrzahl 1506.

des Rats an Meran Bekenn, daz Ich von dem erbernn, weysen Cuonrad Hawgn[1]), der Zeyt Bawmaister unserer lieben Frawen-Pfarrkyrchn zu Lannan[2]) in Beywesen Jörgen salltners[3]) zu Lanan als Kyrchprobst daselbs Und Hannsen Runsters[4]) ab Föllan von wegen der Arbayt und Tafel, so mir durch die Gemainschafft und Nachperschafft daselbs Innhalt zwayer gleich lauttenden Vertragsbrieff zu uoluertigen und, auffzerichten verdingt ist, Ingenomen und empfangen hab, nemlichen des fünftzehennhundertisten und sechsten Jars laut angetzaigter verschreibung hundert und funfftzig Guldein darnach des nagstuolgenden Sybennden jars aber hundert und funfftzig guldein, bringt in ainer Summa drewhundert Guldein Reinisch; solcher berurten drewhundert Guldein Reinisch sag Ich gemelter Hanns Schnatterpeckh für mich und alle Erben den vorgemelten Pawmaister und seine Nachkommen anstat bemelter Pfarrkirchen gantz frey, quit, ledig und loss, also daz Ich noch kainer mainer Erben zu egemelter Pfarrkyrchen khain Zuspruch Anuordnung nymmer haben sullen, suchen, jehen oder wollen in kainerlay Weyse weder Inner oder ausser Rechtens geystlichen oder weltlichen, auch sonst in kaynerley Weyse alles trewlich und on generde. Mit Vrkunt dis Brieffs so hab ich egemelter Hanns Schnatterpeckh für mich und all mein Erben vleissigclich gebeten den fürsichtigen weysen Benedict meinynger[1]) derzeit Burgermeister an Meran, daz er sein aygen Innsigl hiefurgedruckht hat, doch jm und seinen Erben on schaden. Des sint Zewgwn auch der bete des Innsigels die erbern weysen Lienhart Kranntzler, Walthasar Krentzler, Melchior Weinmesser von Marling, alle Drey auss dem Gericht Stain, under Lebenwerg[2]) gelegen, sesshaft und mer Erber Leut.

Beschehen an Meran am Sonntag Exaudi Anno X Octavo.

1) Der in der ersten und zweiten Urkunde genannte Lanaer Baumeister Haug.

2) Auffallenderweise tritt hier die ältere Form des Namens statt Lanach wieder in ihr Recht ein.

3) Auch in der ersten Urkunde genannt.

4) Auch 1506 in der ersten Quittung genannt.

1) Vergleiche die Liste bei Stampfer, Chronik von Meran, Seite 324.

2) Schloß Löwenberg, heute wieder meist Lebenberg geschrieben.

ZWEI SCHRIFTSTELLERISCHE FRAGMENTE JOSEPH FÜHRICHS

Mitgeteilt von Dr. O. DOERING (Schluß)

Überall ist es derselbe Geist der belebende, ausgegangen vom Brennpunckt des kirchlichen Lebens, und mehr oder minder wieder zu ihm zurück kehrend nach Maaßgabe seines Stoffes und des Grades der Fähigkeit seiner Träger, er mag nun wie es öfter vorkömmt an manchem Orte, die ganze Fülle innern Reichthums außschüttend sich gleichsam selbst überbiethen wollen wie z. B. in der Franziskus-Kirche zu Assisi wo er über dem Grabe des Heiligen drey Kirchen, eine herlicher als die andere übereinander erbaut, und von Buffalmaco's gemalten Fenstern angefangen in Cimabues alten und neuen Testament, dem Leben des heil Franziskus von Giotto's Schülern, dem Chore von Pisano im Leben Jesu von Johann von Meyland und Giotto's tiefsinnigen Allegorien, uns eine ganze Welt von Kunst an heilger Städte zeigen oder in einsammer Zelle schöngeschriebene Oficien Choral und Gebethbücher Missale und Breviarien mit Miniaturen schmücken, von denen man nicht weiß was man mehr bewundern soll den zierlichen Fleiß, die unbegreifliche Außdauer oder den Grad der Kunst, die überirdische Schönheit, um unter tausenden solcher Werke nur eins zu erwähnen so besitzt z. B. die Bibliotheck von St. Marcus zu Venedig ein altes Brevier, ehemals dem Dogen Grimani gehöhrig, der es seinem Sohne Kardinal Grimani hinterliß, welcher letztere es bey seinem Tode der Republik vermachte, durchaus mit großen Mignaturen von Hemmeling [Memling] aus der heiligen Geschichte und dem Leben der Heiligen, zu Anfang die zwölf Monate, auf jedem Blatte herliche Ornamente, ein Buch, das — wenn es allein die Kunst des Mittelalters zu repräsentieren hätte, für jeden Unbefangenen entscheiden müßte, wo eine Wiedergeburt der Kunst zu suchen, auf welche Fundamente sie zu gründen sey, man fände kein Ende in diesen Betrachtungen mittelalterlicher Kunst und Kunstweisen die alle vom nämlichen Lebenshauche beseelt, in der reichsten und mannichfachsten Entwicklung und der vielseitigsten äusern Form überall die innere Einheit nachweisen, von der Fülle im Schooße

kunstreicher Städte bis zur Abtey im Walde, deren Kirchthurm über die Tannenwipfel ragend nicht nur ein Asil der Gottesfurcht und des Gebeths, sondern auch der Wissenschaft und Kunst verkündet. dieselbe Flamme die in dem begeisterten Ambrosianischen Lobgesange brennt, welche die Helden christlicher Ascese, zu glühenden begeisterten Dichtern gemacht, wie den Seraph Franziskus, die heiligen Bernardus Thomas von Aquin, Xaverus, Johann von Gott und so unendlich viele andere, dieselbe heilige Flamme die in den Hymnen Lavda Sion, Veni Creator ec. ec. Pange Lingua ec. — Stabat Mater — Ave Maris Stella. — Dies ire und so vielen andern brennt, leuchtet herüber auf die Meister der Töne und entzündet sich in ihnen in der Kunstform der Musik, wie in Guido's von Arezo, des alten Lassus, in Leo's, Lotti's, und Pallestrina's gewaltigen Psalmodeien, die alte Basilika die uns fast in die Zeiten der Martierrer hinaufführt mit ihren ernsten strengen und erhabenen Mosaicken wie die freye Kühnheit Buonarottis und Raphaels vollendete Schönheit, und die zwischen — und in gewissem Sinne — über ihnen stehende fastätherische visionsartige Kunstweise Angelico's von Fiesole sind Offenbarungen deßselben Geistes der die manichfachsten Blüthen aus einer Wurzel treibend, hir bunte Wolle und Seide unter den Händen mechanischen Fleißes zur kunstvollen Tapette verarbeitet, dort aus dem harten Ertz des Babtisteriums Thüren formt, so schön, daß sie werth währen die Pforten des Paradieses zu seyn. Der auch im Kleinsten wie im Größten erscheint, im kunstreich gearbeiteten Bischofsstabe, wie in der schön bemahlten Osterkerze, im sinnig und reichverzierten Buchdeckel wie in zierlich geschnitzten Spinnrocken, und in tausend andern Gegenständen.

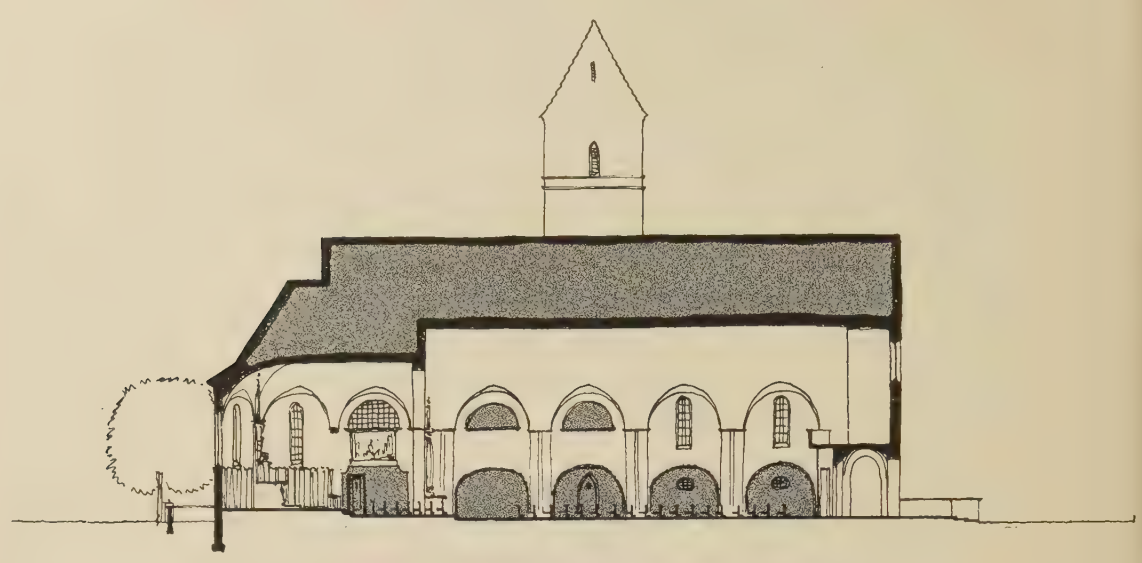
Die Kunst, wie alles wahrhaft Lebendige auf Gott als ihre Wurzel und ihr Endziel gestellt ist nur Eine, die verschiedenen Künste sind nur verschiedene Formen der Einen und hangen innig zusammen indem sie sich tragen bedingen, gegenseitig zu demselben Zwecke unterstützen und erhöhen. Das ist der normale und gesunde Zustand hir, wie in allen Dingen, der Verfall der Kunst fängt damit an, daß er sie zuerst vom wahren Lebensgrunde loßlößt, dann entzweit er die Künste unter sich selbst, und lößt ihren schwesterlichen Bund, dann theilt und versplittert er jede einzelne in tausend Zweige und Fächlein, und beschließt sein Zerstöhrungswerck damit daß er das Unterste zu Oberst setzt und umgekehrt, und daß er die letzten Reste ächter Kunst theilnahmloß verkommen läßt. — und das ist der Zustand der Dinge unter uns — Tausende werden an einen Komedianten an eine Sängerin und Tänzerinn verschwendet. während der tüchtige Baukünstler Historienmaler oder Bildhauer feyert oder kärglich seinen Lebensunterhalt erwirbt, — die alten Künstler trieben oft mehrere Künste zugleich, der Maler war zugleich Bildhauer und Baumeister, das ging aus der innigen Verbindung der Künste unter einander hervor und weil Plastik und Malerey ohne Architektur, Musik ohne Poesie und diese ohne jene nicht bestehe, jetzt ist z. B. der Begriff Maler — bei weitem zu umfassend und zu weit, man muß erst wissen ob Zimmer- oder Kunstmaler das heißt Künstler, hat man das Letztere außgemittelt, so frägt es sich wieder, ob Porträt- oder Landschaftsmaler, ob = Blumen- Früchte oder Stilleben- ob Genre- Historienmaler, ob Sammet oder Atlaß- ob Pferde- Hunde oder Katzenmaler auf dem weiten Gebiethe des Faches der Thiermalerey, ob Maler in Oel oder Mignatur, in Güoache oder Aquarel, oder (erstaunlich!) alles in allen ob in eigenen = oder der beliebten englischen Manier, ob in Pastell oder mit Roth- und Silberstift u. s. w. u. s. w.

Das ist unser Zustand oder vielmehr der Zustand der Kunst unter uns.

Nachwort.

Die beiden Aufsätze von Joseph Führich sind zwei Dokumente, die uns in seltener Weise einen Einblick gestatten in das künstlerische Wollen und die historische Bedingtheit des romantischen Strebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dazu haben sie nicht nur die Bedeutung einer historischen Urkunde, sondern momentan fast ein aktuelles Interesse.

Joseph Führich erkennt mit scharfem Auge die Klippe, an der die moderne Kunst zu scheitern droht und an der sie auch tatsächlich gescheitert ist. Es ist die grundsatzlose, zersplitternde und auflösende Hingabe an das äußere Leben mit den Zufälligkeiten und scheinbar zahllosen, aber doch nebensächlichen Bedingtheiten des realen Seins. Dem stellt er die »Katholische Malerei« gegenüber, nicht im engen Sinn des Konfessionellen, den das Wort erst seit der Reformation erhalten, sondern im alten



FELDKIRCHEN: LÄNGSSCHNITT. — *Text siehe Seite 61 im Beiblatt*

Sinne des Wortes, den erst die Romantik wieder erschlossen: dem des Allumfassenden und Allbegreifenden. Dieser Standpunkt ist nicht der eines leeren, des Menschlichen fernen, akademischen Pseudo-Idealismus, sondern er umschließt Göttliches und Irdisches, den Geist des grübelnden Theologen wie die Kindlichkeit des Bauern, das Sakrament im Tabernakel wie die Krippe unter der Orgelempore. Gott, Natur und Kunst sind die Fäden, die den Teppich des Seins weben sollen.

Bis hieher gehen die Grundlagen, die auch heute noch ihre unerschütterliche Geltung behalten müssen, jetzt erst recht neben dem Zusammenbruch der realistischen, naturalistischen und impressionistischen Kunstanschauung des 19. Jahrhunderts. Dort, wo Führich in historischer Bedingtheit irrt, liegt auch der Gefahrenpunkt für eine neu erwachende christliche Kunstbewegung. Führich sieht sein Ideal im »Mittelalter«, allerdings das Wort in einem andern Sinne verstanden, als wir es heute anwenden. Er begreift darunter die Kunstbewegung um 1500, also den Ausklang des Mittelalters und das Einsetzen der Renaissance. Fast geflissentlich täuscht er sich darüber, daß gerade die Renaissancebewegung in Italien die Zwischenetappe von der stärksten Innerlichkeit christlicher Einfühlung, die wir heute im frühen und hohen Mittelalter sehen, zur Profanierung und Verweltlichung der späteren und neueren Zeit führt. In dieser Zeit sieht er das an sich Vollkommene, und so darf auch die Wiedererweckung einer »Katholischen Kunst« nur das treue, reine Spiegelbild der Vergangenheit sein.

Eines hat Führich dabei vergessen. Das Mittelalter und auch die Renaissance hatten ihre religiösen Gefühle aus eigener Kraft in Form umgesetzt. Und nur, weil sie aus eigener Kraft entsprangen, hatten diese Zeiten die männliche Kraft der mitreißenden Überzeugung auch für alle nachfolgenden Generationen. Die feminine Herübernahme des schon einmal Geprägten hat der romantischen Kunstbewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts den Todeskeim gebracht. Will das 20. Jahrhundert nicht denselben Weg gehen, so muß es die ewige Wahrheit der alten Kunst nur im Geist, nicht in der zeitlichen und vorübergehenden Prägung in sich aufnehmen. Georg Lill

AUSZEICHNUNG

Baurat Albert Boßlet im Bayerischen Staatsministerium für soziale Fürsorge, bekannt vor allem durch seine Kirchenbauten der Rheinpfalz, wurde von Sr. Heiligkeit Papst Pius XI. zum Ritter des Ordens Gregorius des Großen ernannt.





Coelitum, Joseph, decus atque nostrae
Certa spes vitae columenque mundi,
Quas Tibi laeti canimus, benignus
Suscipe laudes.

(Brev. Rom.)



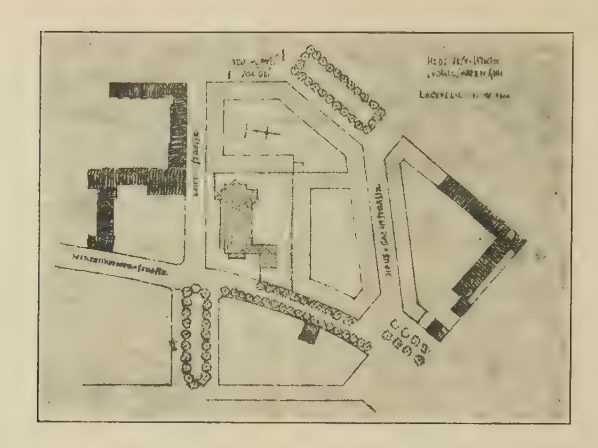
HERZ-JESU-KIRCHE, I. PREIS — REG.-BAURAT ALB. BOSSLET-MÜNCHEN U. DIPL.-ING. LOCHNER-LUDWIGSHAFEN

Außenansicht

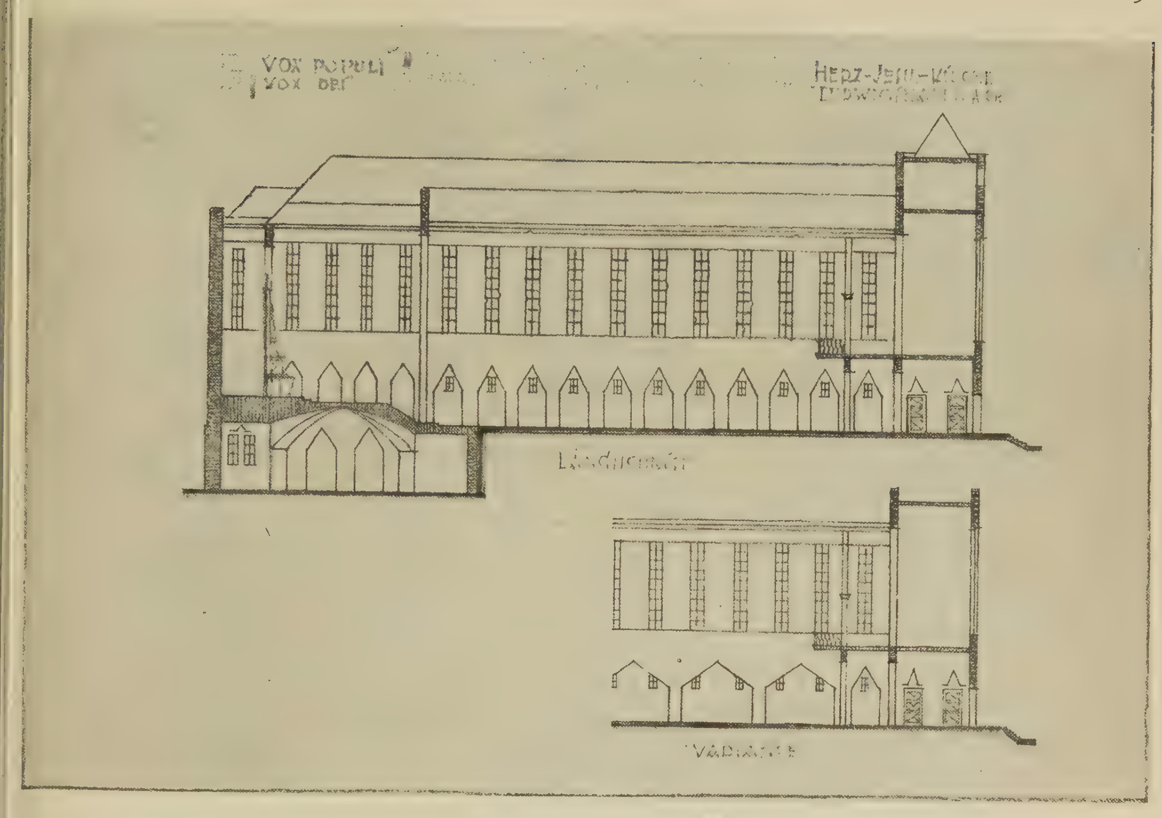
GEDANKEN ZUR LUDWIGSHAFENER KIRCHENBAU-KONKURRENZ

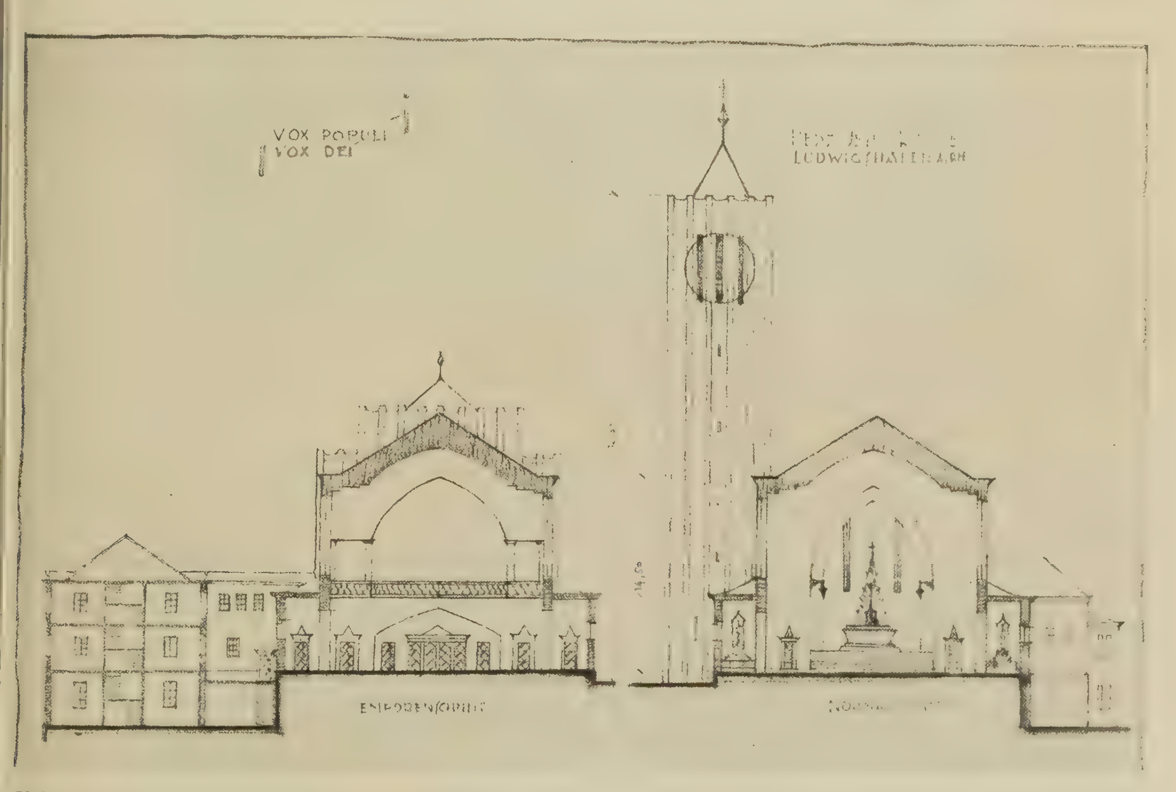
Von HANS KARLINGER

Ein Kultbau inmitten einer aufblühenden Industriestadt — wo wäre Umfang und Möglichkeit künstlerischer Anspannung in ähnlichem Ausmaße gegeben? — Man lächelt. »Was soll ein Kirchenbau in einem Industrieviertel«, sagen die Wohlwollenden, »wie soll das, was alte Kultvorstellung erfordert: Würde, Reichtum der Form zum mindesten, wenn nicht Prächtigkeit, inmitten vielgeschossiger Häuserblöcke, Kinos, oder gar in der Nähe von Fabrikanlagen zu einem versöhnenden Bilde künstlerischer Gestaltung gemacht werden können?«. Ich schweige von den leichtwiegenden Optimisten, die glauben, mit der Forderung der Tradition sei eine derartige Aufgabe allein schon erfüllt — denn die so reden, vergessen, daß die Größe der Kirchenkunst zu allen großen Zeiten in ihrer souveränen künstlerischen Autonomie bestand — einer Autonomie, die einer Welt Formen zu geben wußte und nicht solche aus einem Handbuch der Baugeschichte bezog — und ich schweige mehr noch von denen, die für den Pulsschlag unseres eigenen Lebens in der Kunst unserer Tage nicht mehr Sinn und Gewissen aufbringen, als hochmütige Schlagworte, mögen sie nun »Arme-Leute-Kunst« oder »Sinnen-Kunst« lauten. Und gerade angesichts des viel gehörten letzteren Vorwurfes denke ich an das überlegene Lächeln der ecclesia, umgeben von den blühenden Leibern eines mittelalterlichen Domportals, oder des rauschenden Traumes einer Rokokophantasie in Wallfahrtskirchen der ganzen katholischen Welt. Wem die Erde nicht inmitten des Irdischen



HERZ-JESU-KIRCHE
I. PREIS
BOSSLET-LOCHNER
Situation und Grundriß





HERZ-JESU-KIRCHE, I. PREIS — BOSSLET-LOCHNER

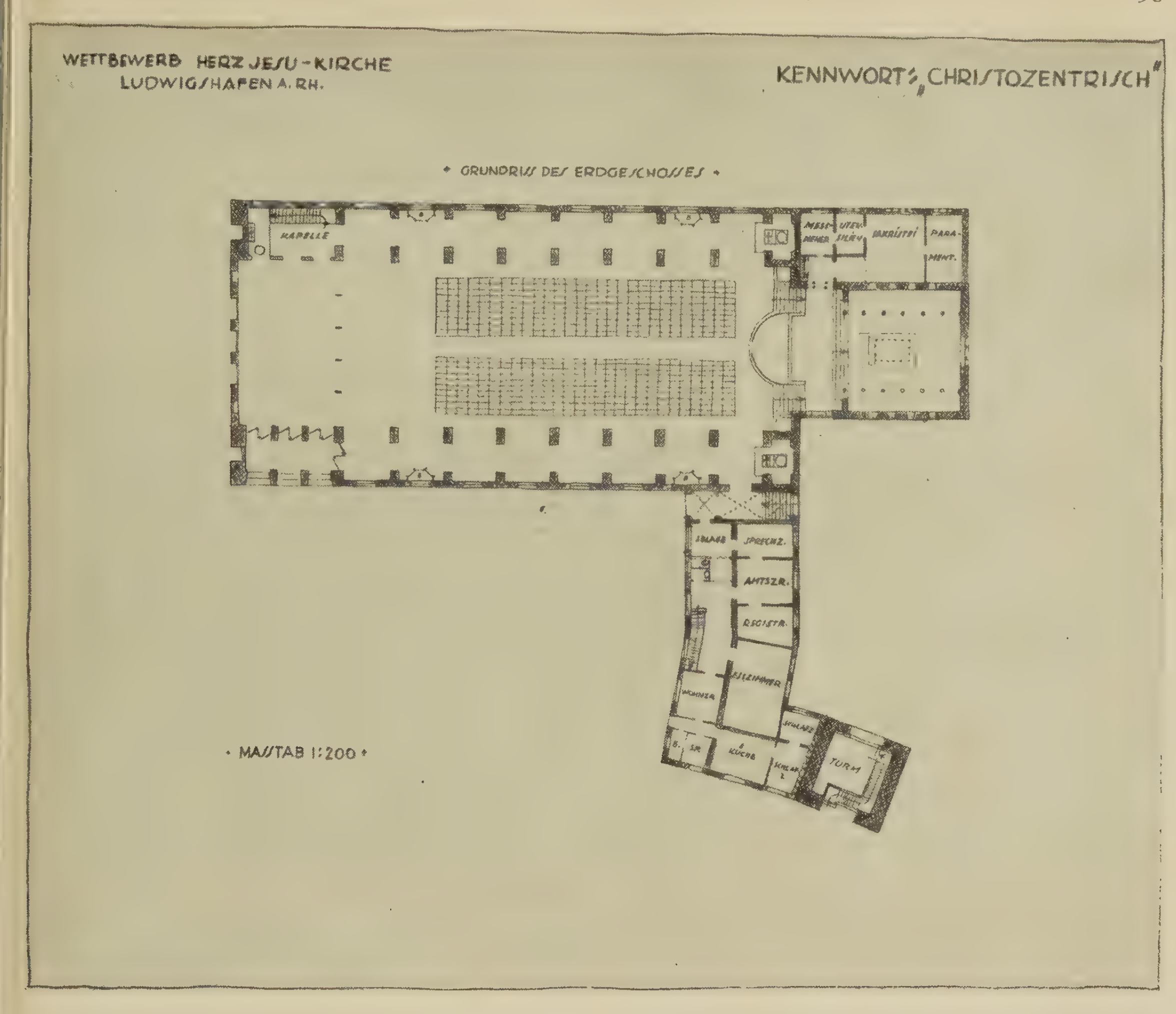
Aufriß und Querschnitt

HERZ-JESU-KIRCHE, I. PREIS BOSSLET-LOCHNER

Fassade (Variante)

zur Verklärung Weg und Gleichnis ist, dem ist die Grundfeste der fides christiana Wort nicht Wesen.

Man mag einwenden, was denn all das mit Architektur zu tun habe. Mir will scheinen — sehr viel. Dem Bildner und dem Maler kann es etwa noch gestattet sein, jenseits der Unmittelbarkeit des ihn umgebenden Lebens im Bereich historischer Utopien träumend zu schaffen und so dem Fahneneid des Werkchristentums: — alle Tage und in aller Lebenslage Christi, des Ewiggegenwärtigen, bewußt zu bleiben — mit der Ausrede »einstmal war alles viel schöner« auszuweichen — der Baumeister, der heute ein solcher genannt zu werden verdient, muß seine Ahnenprobe vor dem Leben, nicht vor dem genealogischen Kalender der Stile nachweisen. Wer wollte einen Industriebau etwa in Renaissanceformen einkleiden, wer wollte einem modernen Repräsentationsbau — sei es ein Rathaus oder eine andere Aufgabe großer städtebaulicher Ordnung — Ausdruck durch Stilfloskeln geben! Ist aber, was am Zweckbau Recht und am Repräsentationsbau



HERZ-JESU-KIRCHE, II. PREIS REG.-BAUMEISTER H. HERKOMER-STUTTGART

Grundriß

Billigkeit der Gegenwart fordern kann, für das Haus Gottes Unrecht? Wann war der Gedanke der Kirche gewaltiger und unmittelbarer zu allen Zeiten, als da, wo ihr Leben den Sinn der jeweiligen Zeit zu tiefst durchgeistete. Und geschah das je einmal — vor dem 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Naturwissenschaft — auf dem Wege historischer Formen?

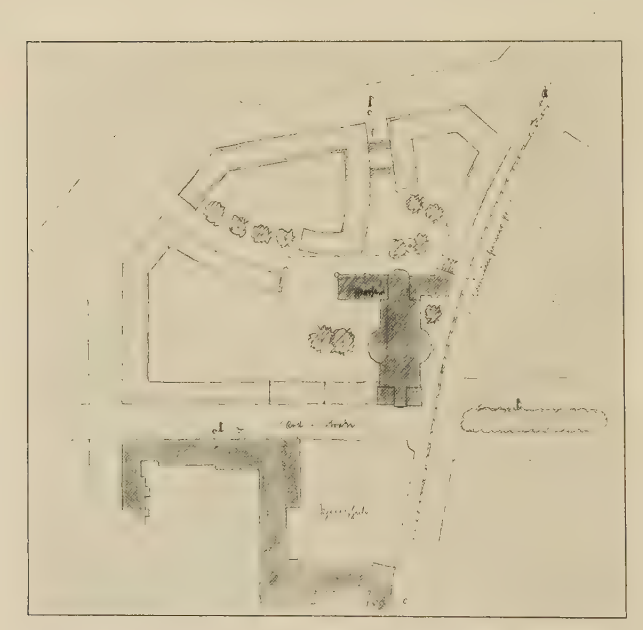
Man verzeihe — mit alledem wird der Überlieferungslosigkeit weder in Kirche noch in Kunst das Wort geredet. Aber jeder Gutmeinende weiß, wie proteushaft die Form der jeweiligen künstlerischen Gestalt im Wandel der Zeiten wechselte im Dienste der ewig einen Idee des Christentums. Wie just die künstlerische Form bestimmt war zum Träger der zeitgemäßen Fassung des Erlebens dieser Idee. Notwendig — nicht Programm. Nie war ein Vorwurf gegnerischer Seite gegenüber der Kirche ungerechter als der, sie habe die Kunst nach ihren Zielen gelenkt — das müßte ein Blick auf die Zeit der Stilretrospektiven lehren. Denn Kunst als Programm ist wahrhaft den Götzen der Psalmen gleich, die Augen haben und nicht sehen, Ohren, und nicht hören. Wer in der Gotik nur asketischen Zwang, im Barock nur sinnliche Mystik ersieht, sollte nicht den Anspruch geschichtlichen Denkens erheben. »Europas Geschichte — das ist Europas Christentum« um mit Novalis zu reden.

* * *

Die Aufgabe, welche in Ludwigshafen gestellt wird, ist schwer, das hat die reiche und ernsthafte Beteiligung an der Konkur-

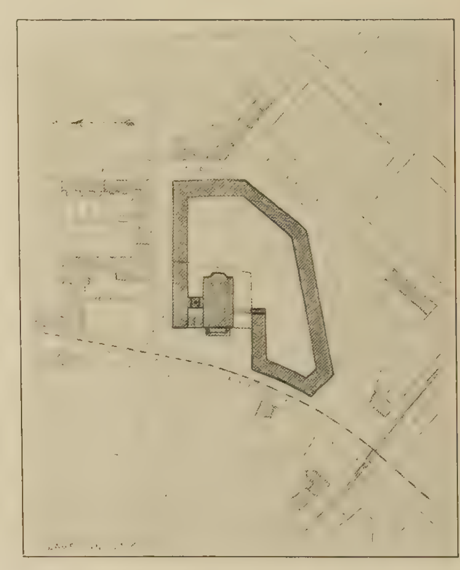
HERZ-JESU-KIRCHE, II. PREIS — HERKOMER

Außenansicht



HERZ-JESU-KIRCHE, III. PREIS — WELZENBACHER

Situation



HERZ-JESU-KIRCHE, ANKAUF, LATTEYER

Situation



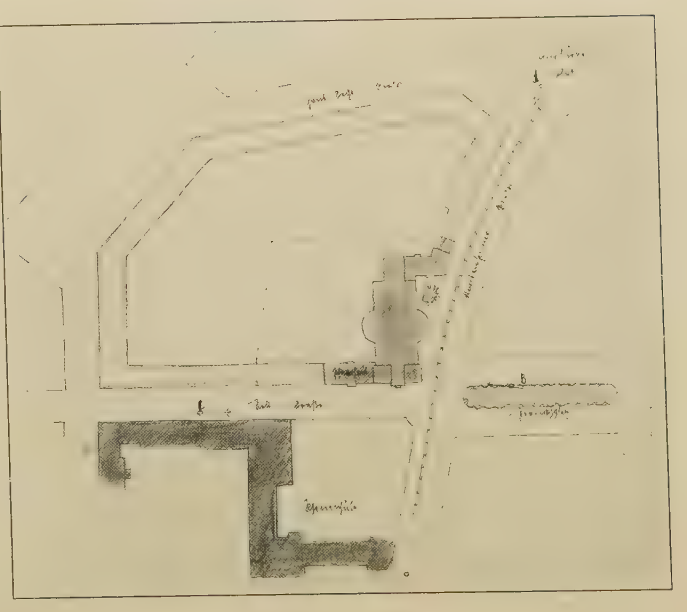
HERZ-JESU-KIRCHE, II. PREIS — REG.-BAUMEISTER HERKOMER-STUTTGART

Innenansicht

renz nach allen Seiten gezeigt. Ist schwer einmal als Forderung des Kultbaues. Um es in dem Sinne der Künstler auszudrücken, der aus ihren Werken auf der Konkurrenzausstellung spricht: für den ernsthaften Baumeister besteht in den Möglichkeiten, welche der Kirchenraum und die liturgische Forderung bietet, wohl ein Antrieb, eine hohe Anspannung — die Projekte von Bosslet, von Mich. Kurz, von Herkomer etwa zeigen das — aber andrerseits sind der Hemmungen, die sich für architektonisches Denken von heute einstellen, kaum irgendwo soviele, als auf diesem Gebiet. Die Grenze zwischen kultischem Empfinden und persönlicher Note ist eine denkbar subtile Angelegenheit, die Gefahr zwischen geschichtlicher Einkleidung oder einer unwahrscheinlichen Pathetik, die aus dem Reich der Wirklichkeit des Liturgischen in unwahrscheinliche Phantastik, so schön sie auch sei, verfliegt — z. B. das Projekt »Unter dem guten Stern« als typisches gutes Beispiel — ist keine geringe.

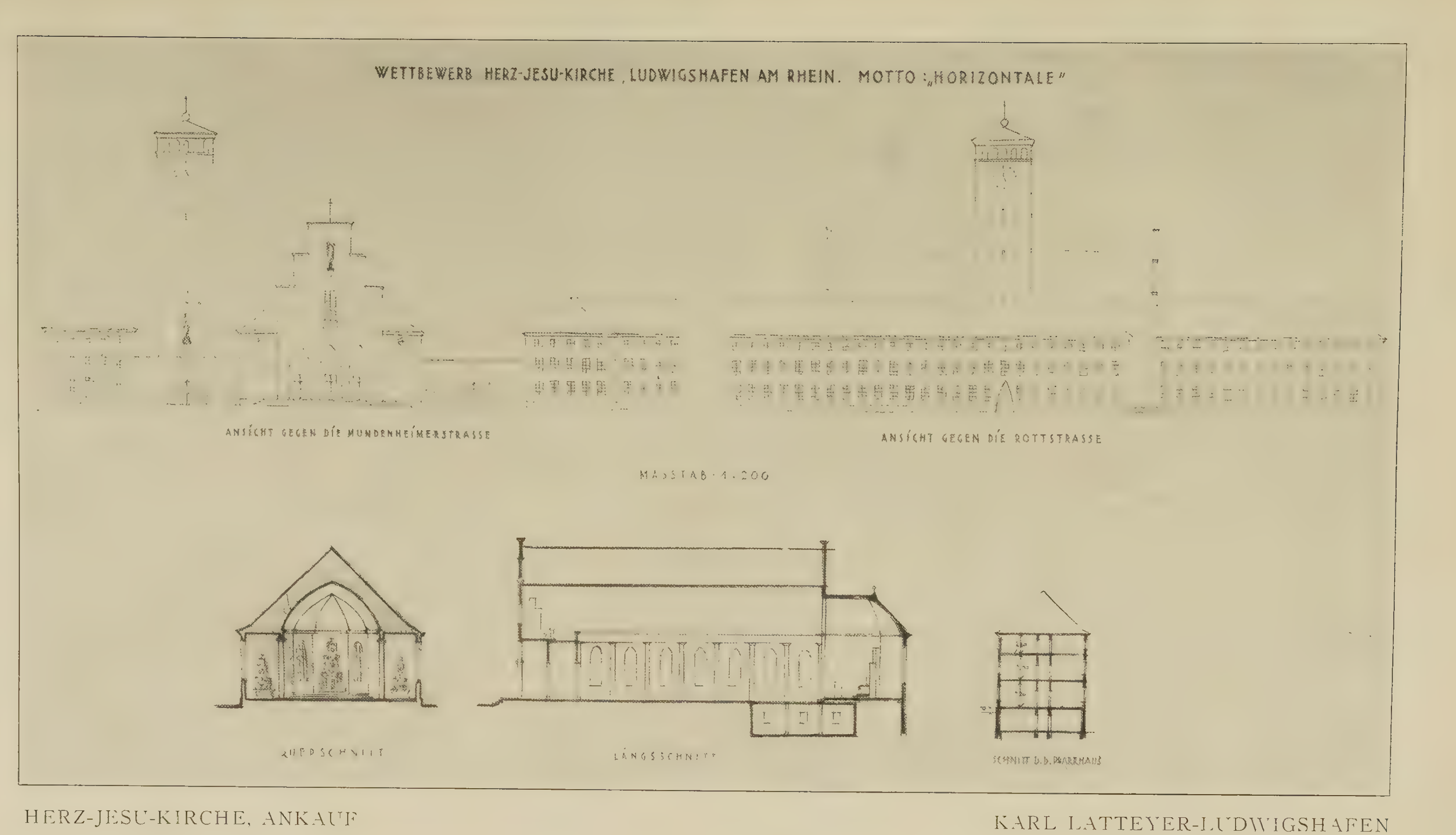






HERZ-JESU-KIRCHE, III. PREIS, L. WELZENBACHER-MÜNCHEN

Außenansichten und Situation



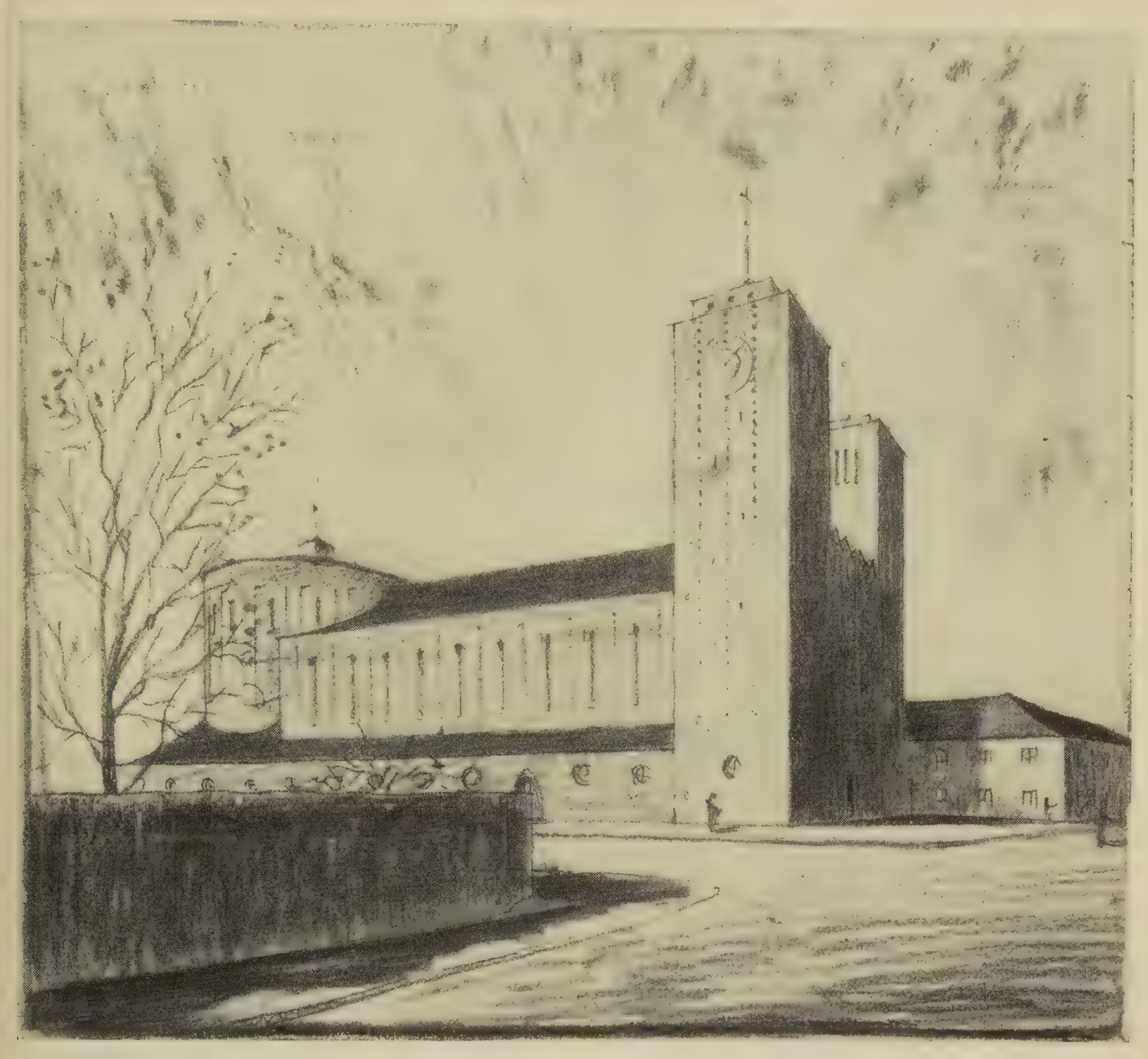
HERZ-JESU-KIRCHE, ANKAUF

Außenansichten und Schnitte

KARL LATTEYER-LUDWIGSHAFEN

HERZ-JESU-KIRCHE, ANKAUF — KARL LATTEYER-LUDWIGSHAFEN

Außenansicht



HERZ-JESU-KIRCHE, ANKAUF MICHAEL KURZ-AUGSBURG

Außenansicht

Und sie ist schließlich noch klein zu werten gegenüber der größeren und bedenklicheren Wendung zu einer hohlen Theatralik vom Schlage einer Kinobühne — Projekte dieser Richtung sind zwar nicht durchgedrungen, aber daß sie auftreten, ist nicht minder bedeutsam für das Unverständnis gegenüber kultischen Forderungen in manchen Architektenkreisen, die keineswegs künstlerisch unbedeutend genannt werden können. Und, um aufrichtig zu sein, sicherlich ist gerade das Raumproblem vom Standpunkt des Kultbaues betrachtet, die schwächste Seite des ausgestellten Materials gewesen — nicht etwa hinsichtlich der einzelnen Leistung, sondern als Gesamtquerschnitt betrachtet. Es wäre einmal recht ernstlich zu erwägen, wie weit persönliche, erzieherische und wirtschaftliche Gründe an dieser künstlerischen Resignation unserer Tage gegenüber einer der größten Bauaufgaben der Weltgeschichte die Schuld tragen.

Die guten Lösungen des Raumproblems bewegen sich bei allen drei Aufgaben — Marienkirche, Herz-Jesu-Kirche, St. Joseph — gleichmäßig nach zwei Richtungen. Entweder erscheint der Eindruck in einer fast grabkirchenartig ernsten Feierlichkeit — wie z. B. das Projekt Bosslet zur Marienkirche, dem Haltung und ernsthafte Gesamt-

HERZ-JESU-KIRCHE
LUDWIGSHAFEN

HERZ-JESU-KIRCHE, ANKAUF — RICH. STEIDLE-MÜNCHEN

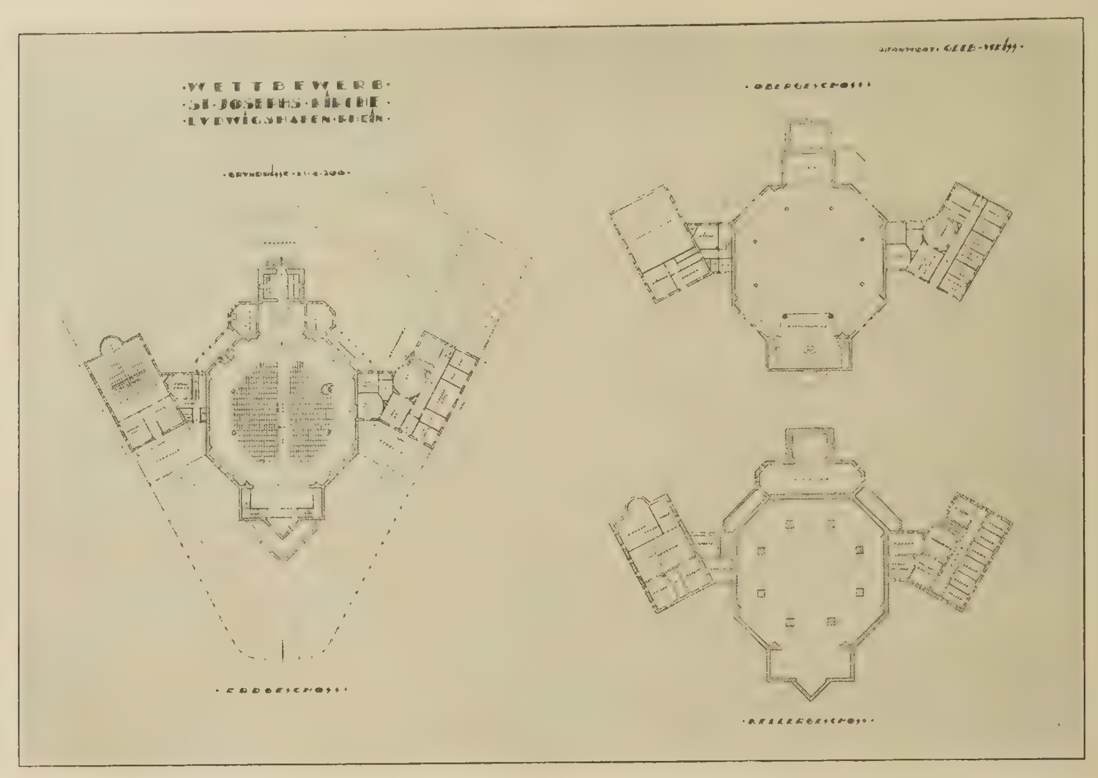
Außenansicht

heit nicht im geringsten geschmälert werden möchte. Nur ist es für einen katholischen Kultraum zu freudlos prunkvoll, zu schwertönend, wenn man bedenkt, daß es sich doch um eine Massenkirche handeln soll; ein Problem, das in dem Projekt Bosslet-Lochner für die Herz-Jesu-Kirche mit vorbildlicher Sachlichkeit gefaßt und, soweit die Schnitte das erkennen lassen, gewollt ist. Die irrtümliche Meinung, als ob barocker Dekorationsreichtum irgendwie in die moderne Form übersetzbar oder gar etwa ein besagendes Prädikat des katholischen Kirchenraumes schlechthin wären, ist durchaus zu bekämpfen und zu — überwinden als erster Hemmstein auf dem Weg zu zeitgemäßer Form. — Die andere Richtung steht in dem Gefühl für eine schlichte Anspruchslosigkeit des Raumeindruckes modernem Empfinden sicher viel näher — so der sehr schöne Innenraum Herkomers für die Marienkirche, wo der Massenraumgedanke mittelalterlicher Ordenskirchen wohl etwas von seiner zwingenden Kraft lich — wenn nun hier nicht umgekehrt eine — zeitgemeinsame — Lustlosigkeit am Einzelnen des Dekors, der eben doch Schmuck und damit Freude, und nicht puritanische Rauheit sein soll, sich geltend machte. Zeitgemeinsam — man sieht vor solchen Aufgaben, wie innerlich hohl, Film- und Bar-bestimmt unser gesamter For-



ST. JOSEPHS-KIRCHE, I. PREIS KARL LATTEYER-LUDWIGSHAFEN

Außenansicht



ST.-JOSEPHS-KIRCHE, I. PREIS — KARL LATTEYER-LUDWIGSHAFEN

Grundrisse

menschatz des Architekturschmuckes geworden ist. (Soweit er sich nicht etwa in gutgemeinter Nachbildung volkskunstmäßiger Ideen bewegt und sich damit aus der Reihe ernsthafter Auseinandersetzung mit dem Formproblem von selber ausschaltet.)

Es ist vielleicht kennzeichnend für den Gesamtstand unserer Baukunst, daß die Aufgabe des Außenbaues — sowohl hinsichtlich der gewollten Baugruppen für sich, als auch auf die städtebauliche Projektierung hin angesehen — die Gesamtheit der beteiligten Künstler nicht nur stärker zu interessieren, sondern auch zu weitaus bedeutenderen Schöpfungen — verglichen mit der Gestaltung des Innenraumes — zu begeistern vermochte. Schon rein äußerlich konnte die Ausstellung das zeigen — wie wenige, und zumeist wie allgemein angedeutete oder nur geometrisch beschriebene Raumprojekte standen der stattlichen Zahl von Situationsplänen, Außenansichten und Schaubildern gegenüber! Und wie groß ist die Gestaltungsfreude am Formproblem der Baukörper, verglichen mit den Innenräumen. Man braucht noch gar nicht an die wirklich starken und impulsiven Lösungen zu denken — wie das mächtige Schaubild von Mich. Kurz für die Herz-Jesu-Kirche oder die turmlose Blockmasse von Bosslet-Lochner (hier nicht abgebildet) für den gleichen Bau — das »Salve Regina«-Projekt Herkomers für die Marienkirche und selbst das trockene Schaubild Latteyers für St. Joseph (um nur die beiden Pole der möglichen Gestaltung zu nennen) zeigen nicht weniger die glückliche Eignung für das Problem der Außengestaltung. Mag sein, daß der praktisch gelegenere Fall der Eingliederung eines Baukörpers in eine gedachte Einheit von Bauformen rein organisatorisch höheren Reizes ist; die Tatsache, daß die Aufgabe des Gesamtbaues als geringere Notwendigkeit zum Problem — so wie es für eine katholische Kirche einmal besteht — Stellung zu nehmen, zur höheren Leistung anspornte, steht doch wohl fest.

Das wollte gesagt werden. Dem Autor liegt jeder Gedanke, Schwierigkeit hier und ernstes künstlerisches Ringen dort angesichts der ganzen Konkurrenz nicht zu be-



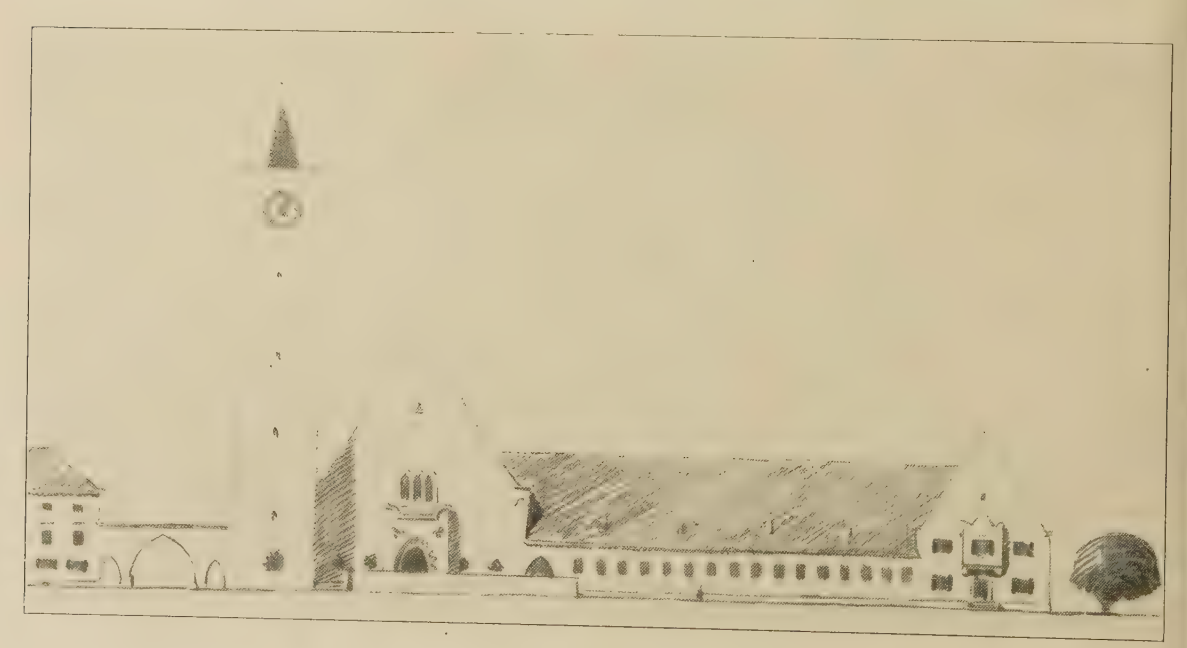
ST.-JOSEPHS-KIRCHE, II. PREIS L. WELZENBACHER-MÜNCHEN

Außenansicht

herzigen fern, aber es ist nichts getan, das Bestehende zu loben, wenn und wo Wünschbares und Wirkliches auseinandergehen. Die Aufgabe des Kirchenbaues kann nicht eine Angelegenheit des Städtebaues in erster Linie, sondern nur eine der Gesinnung sein. Und ist der letzteren Zweckgedanke klar, so muß sich das andere von selbst einstellen — wie zu jeder einheitlichen Zeit.

(Über das Gesamtresultat des Ludwigshafener Wettbewerbes vergleiche man Heft 4/5 Beiblatt, S. 25.)

VARIANTE



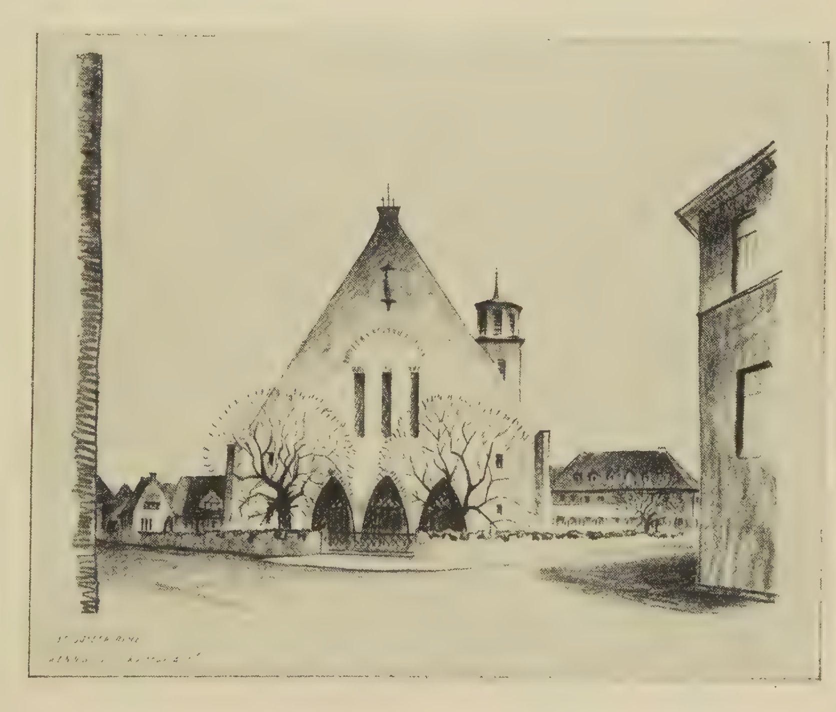
ST.-JOSEPHS-KIRCHE, ANKAUF A. TEUFFEL-LUDWIGSHAFEN

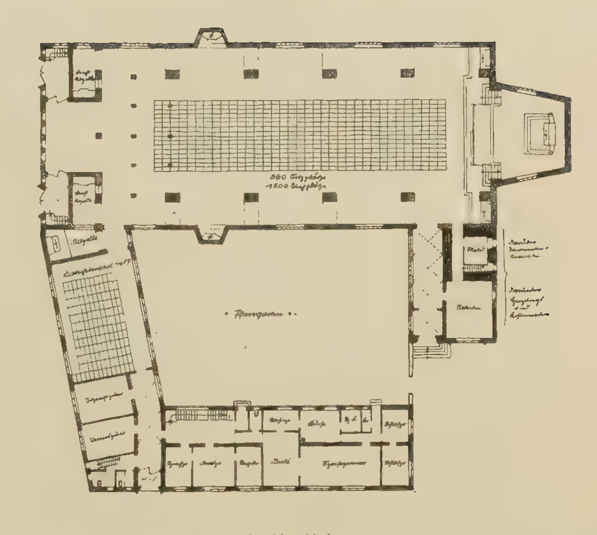
Innenansicht

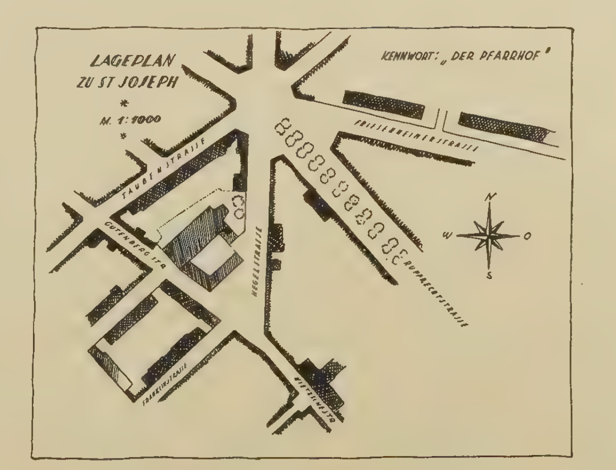
ST.-JOSEPHS-KIRCHE
III. PREIS.
FRONTANSICHT
H. SCHERRMANN-
LUDWIGSHAFEN
(nebenstehend, S. 205)

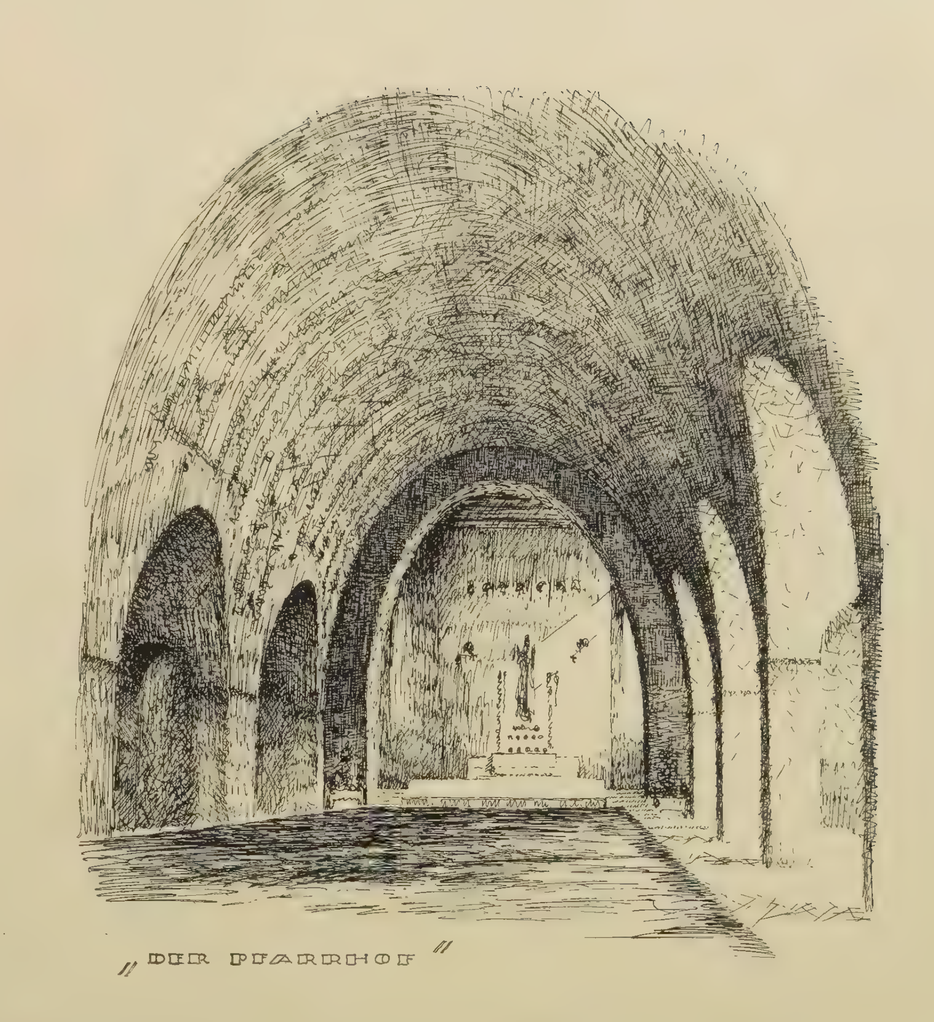
ST.-JOSEPHS-KIRCHE, AN-
KAUF. FRONTANSICHT
A. KIRCHMAYER-
AUGSBURG
(Links oben, S. 204)

ST.-MARIEN-KIRCHE, AN-
KAUF. FRONTANSICHT.
EMIL FREYMUTH-
MÜNCHEN
(Links unten, S. 204)

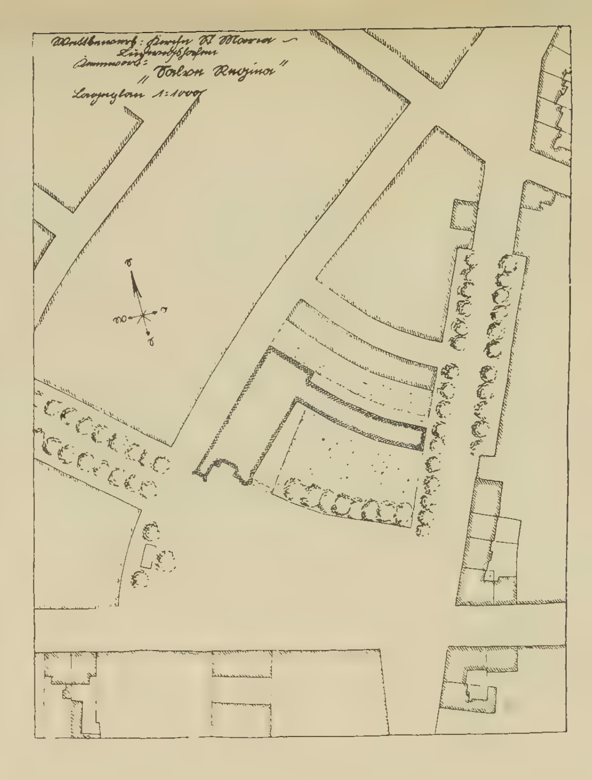


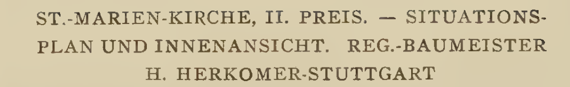




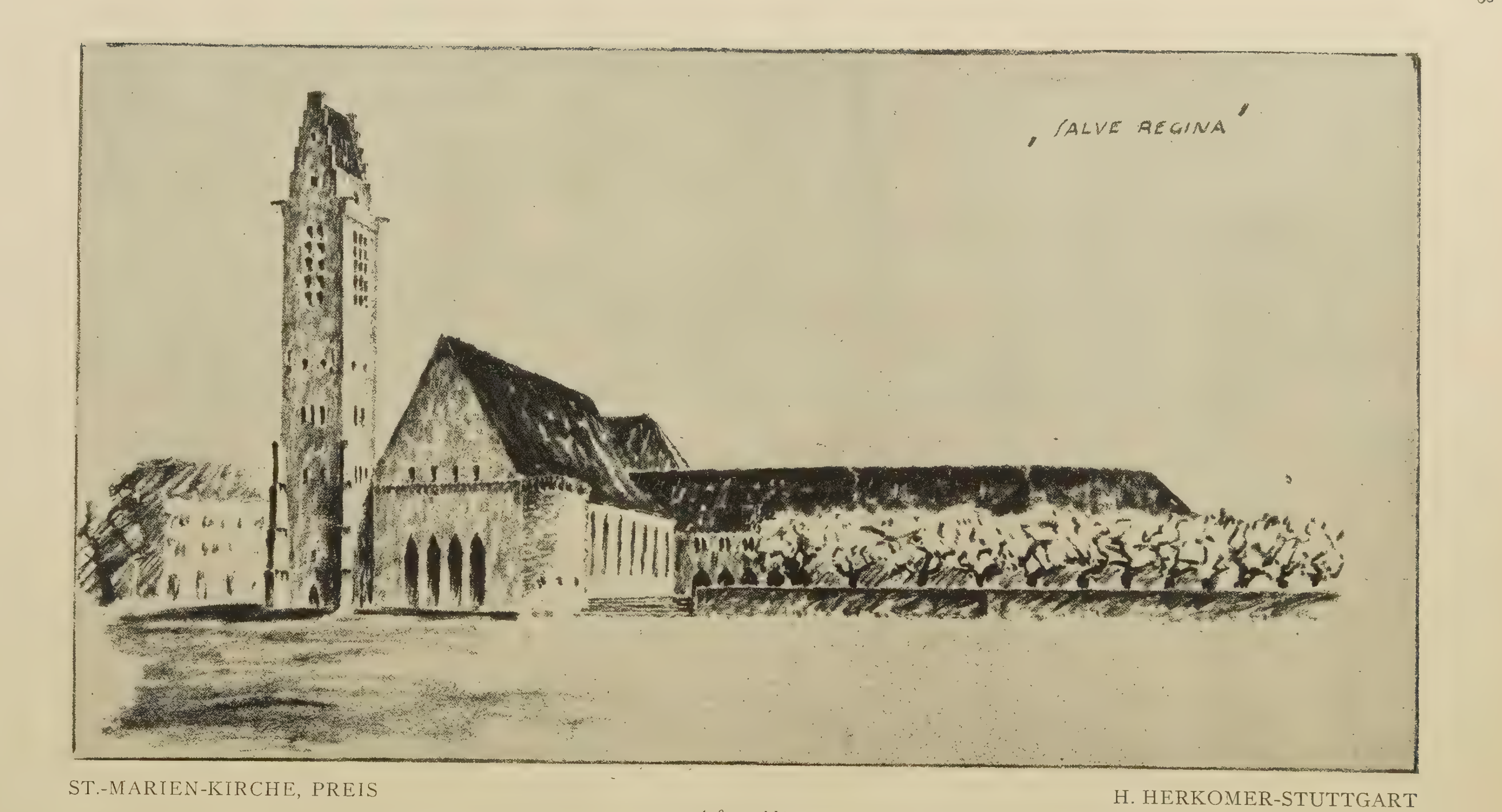


ST.-JOSEPHS-KIRCHE, UNPRÄMIIERT. – SITUATIONSPLAN, GRUNDRISS, INNENANSICHT. KENNWORT: DER PFARRHOF





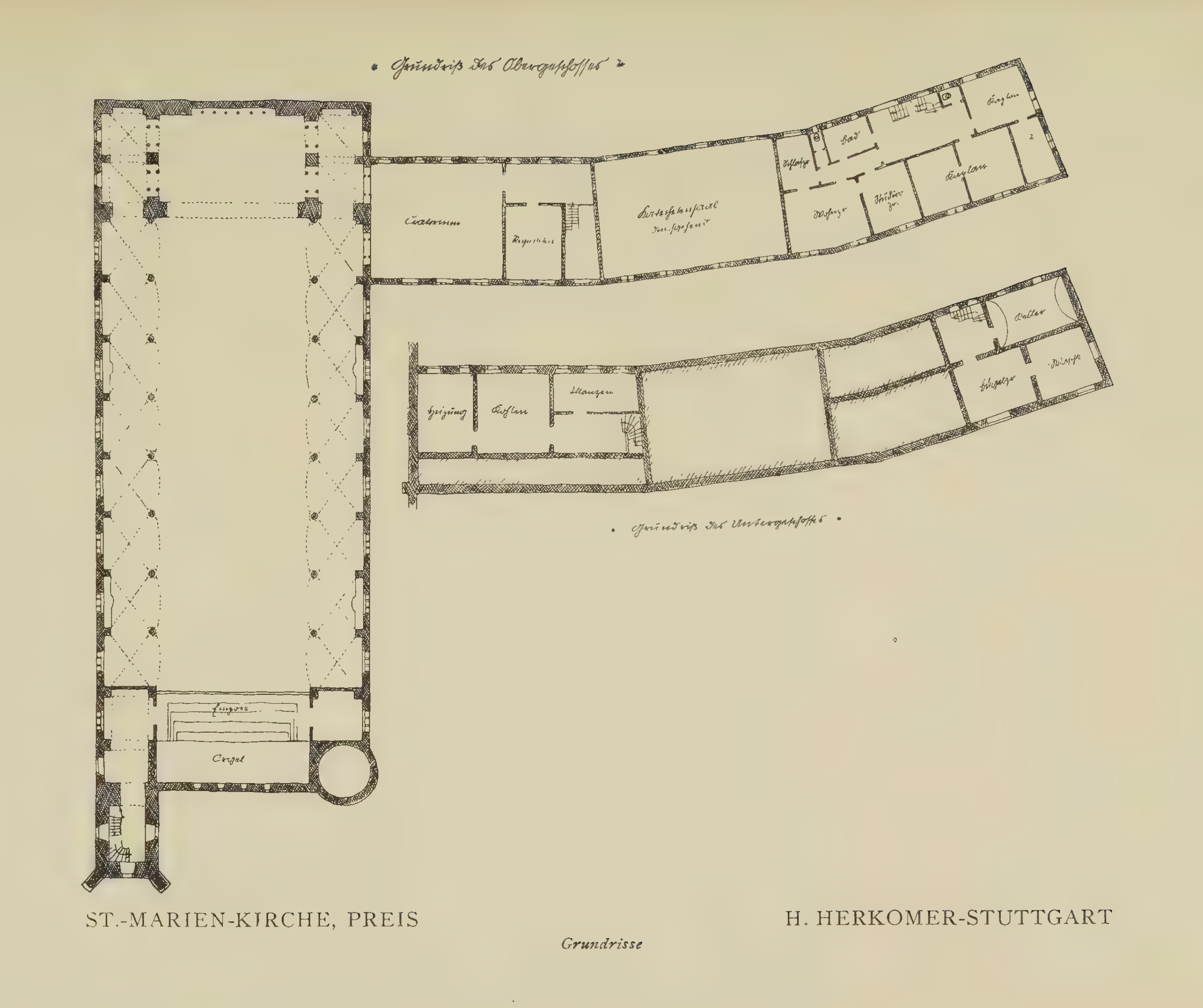
ST.-MARIEN-KIRCHE, II. PREIS. — SITUATIONS-PLAN UND INNENANSICHT. REG.-BAUMEISTER H. HERKOMER-STUTTGART



ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS

H. HERKOMER-STUTTGART

Außenansicht



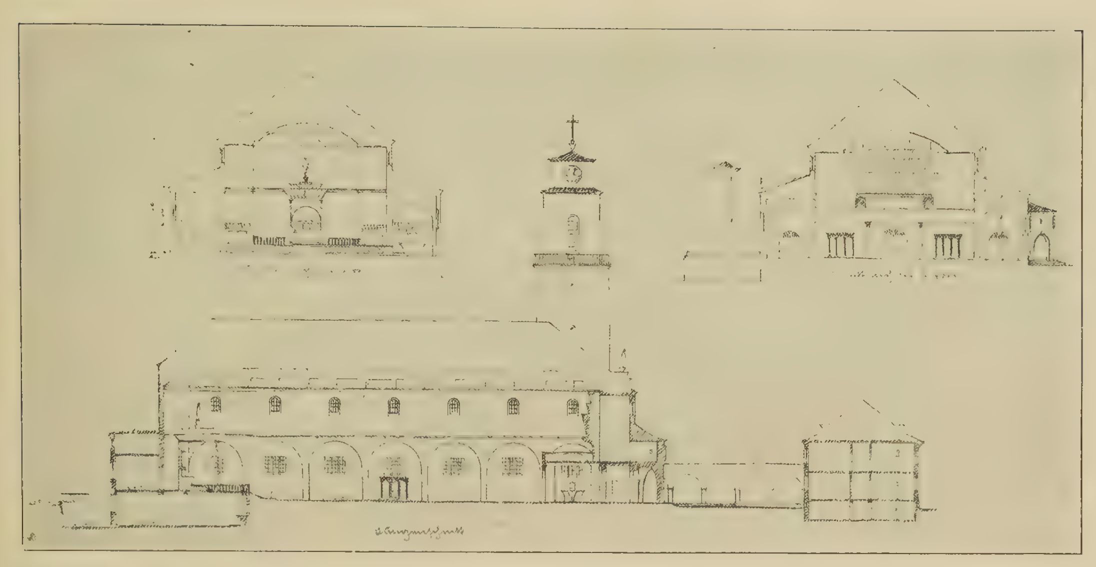
ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS H. HERKOMER-STUTTGART

Grundrisse

ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS
FRONTANSICHT
JOSEF BECK-MANNHEIM
(nebenstehend)

ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS
INNENANSICHT
REG.-BAURAT BOSSLET-MÜNCHEN
(unten)





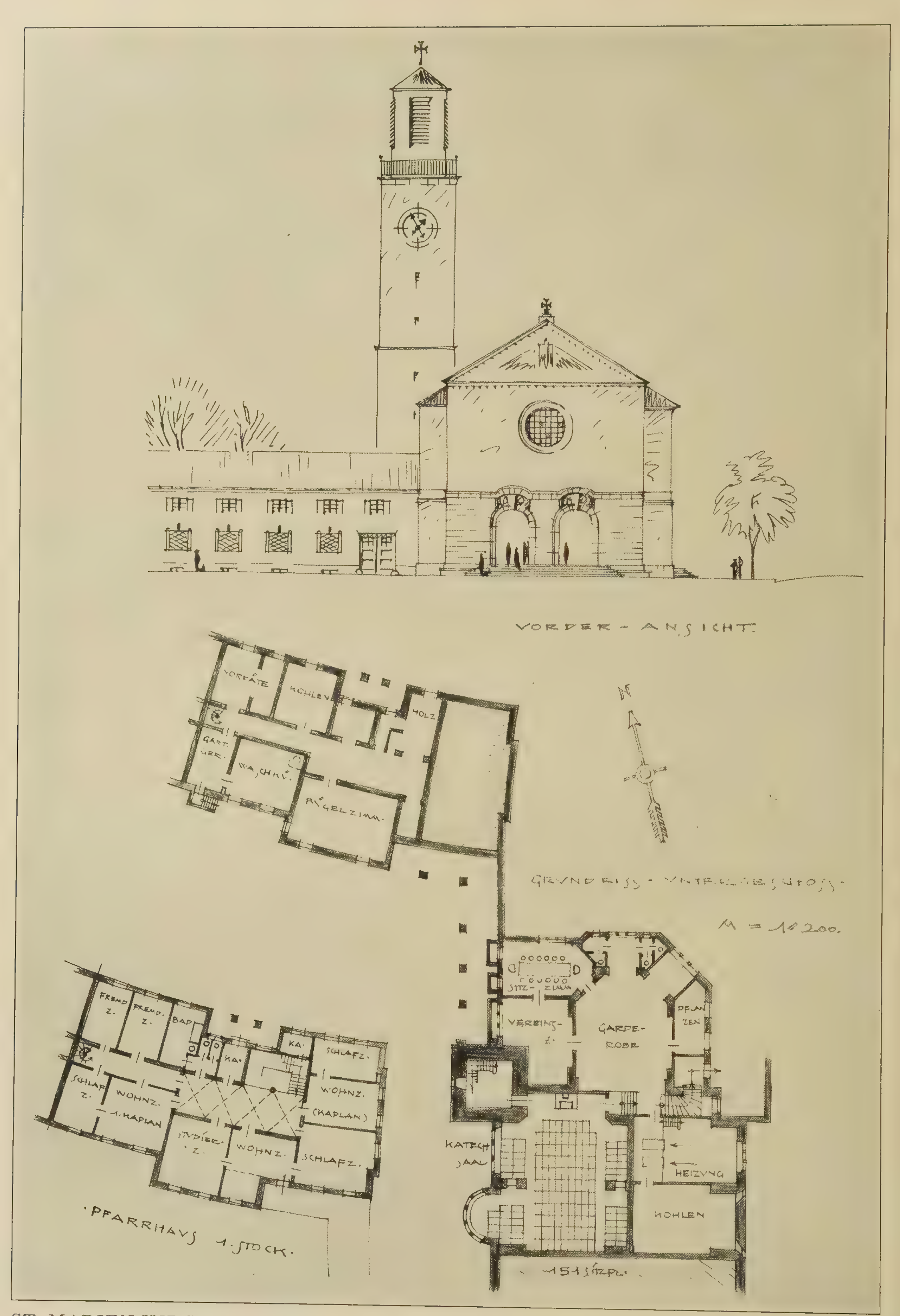
ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS JOSEF BECK-MÜNCHEN

Aufrisse



ST.-MARIEN-KIRCHE, PREIS REG.-BAURAT BOSSLET-MÜNCHEN

Außenansicht



ST.-MARIEN-KIRCHE, ANKAUF KARL BADBERGER-MÜNCHEN

Grundrisse und Außenansicht





E. CHAPLIN-PARIS RUHE AUF DER FLUCHT



RODOLFO VILLANI-ROM — DAS PARADIES

DIE CHRISTLICHE KUNST AUF DER BIENNALE IN ROM

Die christliche Kunst befindet sich heute vielleicht in dem nervösesten Stadium ihrer Entwicklung. Auf der einen Seite ist sie an Traditionen gebunden, die zu eng mit der christlichen Idee und ihrem architektonischen Ausdruck zusammenhängen, um als veraltet vernachlässigt werden zu können. Auf der anderen Seite verlangen die modernen Stilneuerungen des Expressionismus ihr Recht, die wenn auch nicht dem Sinne so doch der Form unserer Zeitkunst viele neue Anregungen zu geben wußten. Der Künstler wird daher entweder nach der einen oder nach der andern Richtung gerissen, ohne bei der Verschiedenartigkeit beider zu einer Synthese zu gelangen. Dieser Riß macht sich hier besonders schmerzlich bemerkbar, als es auf dem Gebiete der christlichen Kunst heute überaus stark zu Lösungen drängt, denn gerade sie ist der geeignetste Boden, auf dem sich die Klärung einer unserer brennendsten künstlerischen Zeitfragen zu vollziehen vermag: nämlich die Monumentalmalerei. Enger als jede andere Kunstform ist diejenige der Kirchenmalerei mit der Architektur verbunden. Während sich die Profankunst mehr von diesen Gesetzen loslöste und ihre eigenen Wege ging, blieb in der kirchlichen Kunst der architektonische Gedanke leitend. Daher



JOSEPH KUISL-MÜNCHEN KREUZIGUNG



PAUL THALHEIMER-MÜNCHEN — CONSUMATUM EST



MATH. SCHIESTL-MÜNCHEN ROMANTISCHE FAHRT

kann sie auch heute noch der Profankunst eine Brücke bilden, zu ihrem Ausgangspunkt zurückzukehren. Neben der monumentalen Form jedoch blieb in der christlichen Kunst stets der Ausdruck des religiösen Empfindens das Wesentliche. Sie hat an der Devise l'art pour l'art nie teilgenommen, und erscheint daher auch in dieser Hinsicht zu einem reformierenden Einfluß auf die Bewertung des Darstellungsobjektes besonders geeignet.

Es war also eine große Aufgabe, die die diesjährige Biennale in Rom sich stellte, als sie eine besondere Abteilung für eine internationale Ausstellung christlicher Kunst ins Leben rief. Vier Länder, nämlich Italien, Deutschland, Frankreich und Ungarn standen sich gegenüber. Die Erwartungen waren sehr hoch gespannt, denn man hielt die Zeit für gekommen, die neuen Linien der christlichen Kunst dieser Länder der gesamten internationalen Kunstwelt vor Augen zu führen, ihre geistige und formale Bedeutung ins rechte Licht setzen zu können. Leider jedoch war das Fazit eine tiefe Enttäuschung. Ich glaube, daß diese Enttäu-

schung zwei Ursachen hat. Erstens die eingangs angedeuteten Hemmungen und Kämpfe um die Form, unter denen die moderne christliche Kunst mehr als in irgend einer früheren Zeit zu leiden hat. Sodann jedoch organisatorische Hindernisse innerhalb der einzelnen Gruppen, wie sie bei der örtlichen Entfernung und der Erstmaligkeit des Unternehmens vielleicht unvermeidlich waren. So schön es auch gewesen wäre, der christlichen Kunst in Rom und dazu im Anno Santo zum Siege zu verhelfen, müssen wir eine derartige Hoffnung doch noch auf eine spätere Zeit und vielleicht auch an einen anderen Ort, der dem europäischen Kunstmarkte näher liegt, hinausschieben.



P. ANGELUS MARIA BECKERT — DER JUNGE HL. THOMAS V. AQUIN

Die Schwierigkeiten der Organisation scheinen besonders in der deutschen Gruppe stark mitgesprochen zu haben. Dank der Vermittlung des deutsch-römischen Graphikers Siegmund Lipinsky war ihr der schönste und größte Saal eingeräumt worden. Bedauerlicherweise sind aber diese Wände nur dürftig ausgefüllt. Wir stehen eigentlich nur vor einigen Einzelleistungen und vermissen das in der christlichen Kunstströmung Deutschlands zweifellos vorhandene Gesamtniveau. Namentlich in monumentaler Hinsicht bietet der Saal weniges. Am nächsten kommt dieser Anforderung wohl Felix Baumhauer mit seiner Kreuzigung, während die an sich sehr starke, mit modernen Elementen durchtränkte Kunst Paul Thalheimers mit ihrer betonten Hintergrundsperspektive zu fühlbar die Wandfläche durchbricht. Alles sonst Nennenswerte ist Kleinkunst, an sich sehr beachtenswert, aber doch zu weit von den monumentalen Zielen entfernt, die heute das Kernproblem der christlichen Kunst bilden. Immerhin darf man auch der Kleinkunst ihren Wert für Landkirchen usw. nicht absprechen. Gemälde wie Der junge heilige Thomas von Aquino von Beckert oder die sorgfältigen Arbeiten von Rudolf Schiestl verdienen gewiß volle Beachtung. Auf dem Gebiete der dekorativen Kunst

sind die Altarstickereien von Elsa Jaskolla recht bemerkenswert, doch darf man nicht vergessen, daß Italien gerade in dieser Manufaktur eine alte Kultur besitzt, die den Kenner etwas verwöhnt hat.

Während sich in der deutschen Gruppe doch einzelne, auf eigenen Wegen befindliche Kräfte regen, ist die italienische Gruppe in ihren besten Leistungen streng konventionell eingestellt wie Rodolfo Villanis im byzantinischen Stil gehaltene Studien zu den Fresken für die Apsis von S. Francesco in Ravenna. Oder es handelt sich um einen ganz unkirchlichen Impressionismus, in dem sich die an sich vortrefflichen beiden Bilder von Giovanni Revero zeigen. Dagegen muß gesagt sein, daß es der französischen Gruppe gelungen ist, sich mit den besten Arbeiten — Arbeiten, die in modernem Sinne gehalten sind, ohne dem traditionellen Geist der Religion zu widersprechen — in den Vordergrund der Ausstellung zu stellen. Wir möchten in diesem Zusammenhange den Gemälden von E. Chaplein den ersten Platz zusprechen. Aber auch Maurice Denis weist einen bedeutenden Zug ins Monumentale auf, während G. Desvallières bei aller Neigung zum Mystizismus doch zu formlos dem Impressionismus verfällt. In Bezug auf Monumentalität jedoch muß ein als Mosaik gedachtes Gemälde von Denis: Die Taufe Christi, besondere Erwähnung finden. Sehr weit entfernt von einer formalen Lösung hingegen scheint sich die christliche Kunst in der ungarischen Gruppe zu befinden. Zwar hat sie vom Standpunkte des impressionistischen Staffeleigemäldes aus einige recht gute Leistungen aufzuweisen. Zu ihnen rechnet vor allem Julius Rudnay mit seinen stark bewegten Kompositionen. Aber ihnen allen fehlt die große einfache Linie kirchlicher Monumentalität, und dasselbe gilt auch von dem Riesengemälde Andor Hubays „Consumatum est", dessen sentimentales Pathos viel zu plastisch herausgearbeitet ist, um auf der Wandfläche zu bleiben. Wirklich geschmacklos indessen wirkt die vor der ungarischen Gruppe nach den Entwürfen von Anton Megyer-Meyer hergerichtete Kapelle. Dieser Überschuß an Gelb beleidigt das Auge und verhindert jede Sammlung, ganz abgesehen von der plumpen Stilisierung der dekorativen Malereien. Es ist ein gänzlich mißverstandener Byzantinismus, dessen anspruchsvoller Aufwand eine völlige Entgleisung der modernen Kirchenkunst darstellt. Innere Konzentration, nicht Zerstörung muß die Richtlinie sein, die über die stilistischen Divergenzen unserer Zeit hinweghilft.

Curt Bauer

SAN FRANCESCO IN ASSISI

I. Die Unterkirche

Von LUITPOLD DUSSLER

In der reichen Zahl der Wallfahrtsstätten des Abendlandes gibt es nur wenige, die an künstlerischer Bedeutung mit dem monumentalen Heiligtum von S. Francesco in Assisi rivalisieren können. So außergewöhnlich das Leben und Wirken des seraphischen Heiligen war, so exzeptionell ist die Geschichte des gewaltigen Denkmals, das seinem Andenken geweiht ist. Noch vor der selten frühen Kanonisation des hl. Franz (1228) hatte sein tatkräftiger und impulsiver Gefährte, Bruder Elias, in dessen Händen die Leitung des Ordens nach seinem Tode ruhte, die Initiative ergriffen, dem Ordensstifter eine Grabeskirche zu errichten. 1228 erfolgte die Grundsteinlegung unter Gregor IX. und ein Vierteljahrhundert darauf 1253 vollzieht Papst Innozenz IV. die Weihe von S. Francesco. Inwieweit von Anfang an der Plan zur Anlage einer Doppelkirche feststand, läßt sich trotz eingehender Forschungen über die Baugeschichte von S. Francesco nicht feststellen; rein äußere Umstände aber, wie die rapide Ausbreitung des Ordens und die schon frühzeitig einsetzenden Pilgerbesuche mochten das Bedürfnis nach einer zweiten geräumigeren Kirche, der heutigen Oberkirche, rechtfertigen. Die eigentliche Grabeskirche des Heiligen, die Unterkirche, war ursprünglich einschiffig mit westlichem Querschiff und halbrunder Chorapsis, erst im Laufe des Trecento wurde sie durch Seitenkapellen



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, LANGHAUS

und ein zweites Querschiff im Osten erweitert. Ungeachtet dieser Zutaten aus gotischer Zeit hat der Bau in seiner Gesamtheit den romanischen Charakter bewahrt, dessen Ernst und Schwere sich vor allem in dem wenig lichten Langhaus offenbart, mit seinen massiven flachgespannten Rundbogen und Kreuzgewölben, die von den massig gedrungenen Rundpfeilern ausgehen. Entsprechend ihrer Bestimmung als Denkmal des großen Heiligen von Assisi hat die Kirche schon früh, wohl unmittelbar nach der Vollendung des Baues ihre dekorative Ausgestaltung in Fresken mit Szenen aus dem Leben Christi und des hl. Franz erhalten. Jene Wandbilder an den beiden Langhausseiten sind uns leider nur mehr in dürftigen Fragmenten erhalten, da ein wesentlicher Teil bei der rücksichtslosen Durchbrechung der Wände, um 1300, zum Opfer fiel. Was noch davon übrig, wie der Rest einer Kreuzabnahme Christi und einer Beweinung (freilich ihrerseits wieder stark ruinös und schwer sichtbar), zeugt von jener Stilrichtung, die bei aller Abstraktion von der Wirklichkeit und ihrer Gefolgschaft in jener von Vasari bezeichneten »Maniera greca« d. i. der byzantinischen Manier doch schon als eine Vorstufe der unter Cimabue einsetzenden Tendenz einer Naturannäherung betrachtet werden darf. Von diesem selbst, der ersten großen Persönlichkeit in Italiens Kunst, hat auch die Unterkirche im nördlichen Kreuzarm eines seiner wenig erhaltenen Werke: Die thronende Madonna mit Kind und den vielen assistierenden Engeln, zur Rechten den hl. Franz. Die feierliche, hoheitsvolle Haltung, die im Bunde mit der formalen Gestaltung der flächigen, strengen Anordnung den Typus des Maestà-Bildes vergegenwärtigen, mögen mehr auf das Altertümliche denn das Neue weisen, aber in der Variation des Ausdrucks und der leichten Bewegung ist das Fortschrittliche unverkennbar. Cimabues Tätigkeit in Assisi beschränkte sich nicht auf dieses eine Werk; in der Oberkirche ist ein umfangreicher Zyklus von seiner Hand erhalten. Das gleiche Querschiff, wo die eben genannte Madonna Cimabues sich befindet, ist mit einer Reihe von Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, SÜDL. QUERSCHIFF
CIMABUE, KREUZIGUNG CHRISTI



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, MAGDALENAKAPELLE
UNBEKANNTER NACHFOLGER GIOTTOS: NOLI ME TANGERE





ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, NÖRDL. QUERSCHIFF
UNBEK. NACHFOLGER GIOTTOS: ANBETUNG DER KÖNIGE



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, MARTINSKAPELLE
SIMONE MARTINI: DER HL. MARTIN IN VERZÜCKUNG WIRD
AN DIE HL. MESSE GEMAHNT



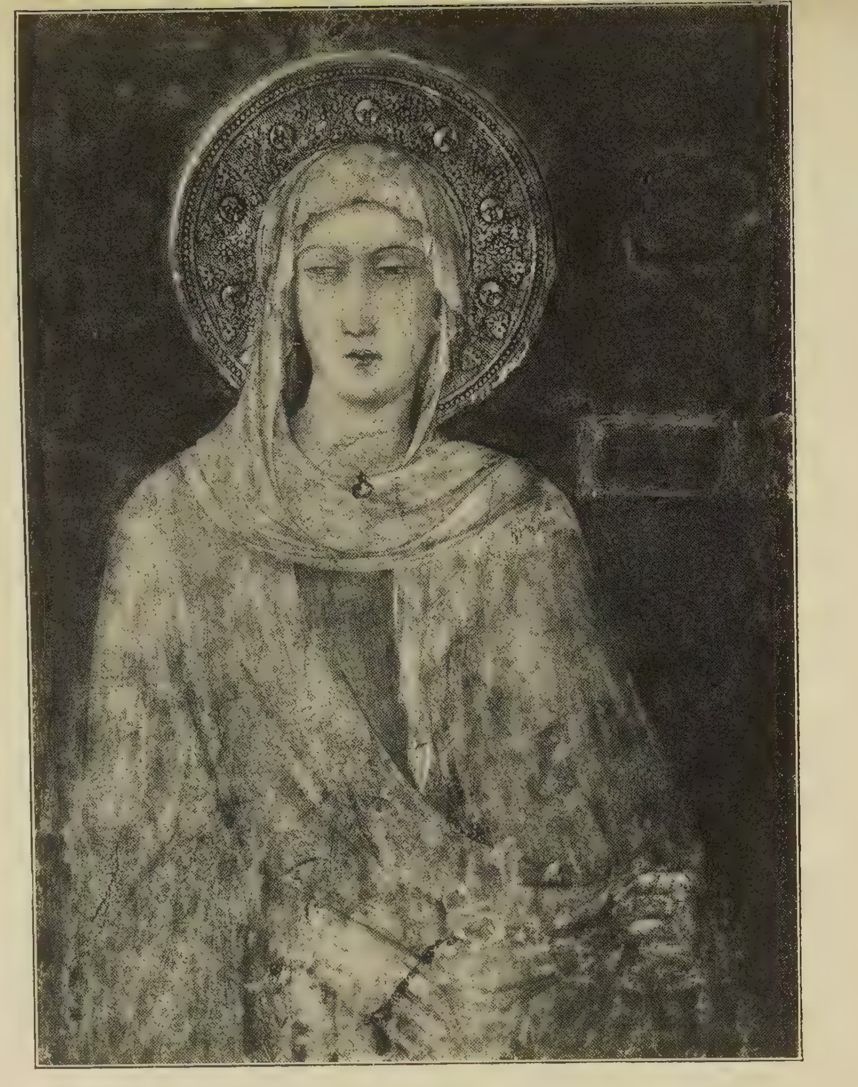
ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, MARTINSKAPELLE
SIMONE MARTINI: TRAUM DES HL. MARTIN



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, SÜDL. QUERSCHIFF
SIMONE MARTINI: VIER HEILIGE DES FRANZISKANERORDENS

einer Kreuzigungsgruppe geschmückt; Fresken, die lange und z. T. noch heute unverstandener Weise Giottos Hand zugeschrieben werden. Ein Vergleich mit demselben Stoffe, den Giotto in der Arenakapelle zu Padua behandelte, läßt ersehen, daß jene Malereien der Unterkirche sich an die Paduaner Fresken wohl anlehnen, aber gerade die dortigen kraftvollen Kompositionsgesetze völlig außeracht lassen. Das Interesse dieses jüngeren Meisters richtet sich weit mehr auf eine leichte gelenkige Vortragsweise mit einer gewissen Freude an detaillierter Ausschmückung des Szenischen und einer Fortbildung naturalistischer Typen. Ein verwandtes künstlerisches Streben, ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis von Giotto, bestätigen auch die Fresken aus der Legende des hl. Nikolaus in der Capella di San Nicolo, dem nördlichen Abschluß dieses Querschiffs. Treten wir von hier aus in die nächstliegende Kapelle des rechten Seitenschiffes, in die Capella di Sa Maddalena mit den Fresken aus der Lebensgeschichte dieser Heiligen, so begegnet uns nochmals ein unmittelbarer Nachfolger Giottos. Mit besonderem Nachdruck ist gerade hier die Autorschaft des großen Florentiners in Anspruch genommen worden und in der Tat haben diese Wandgemälde etwas so faszinierendes, daß man die Zuschreibung verstehen mag. Was jedoch ihre Wertschätzung begründet, nämlich ein stärkeres Vorwalten von Gefühl und Pathetik, das bisweilen an die Grenze des Weichlichen geht, liegt so sehr außer dem Bereich des frischen, straffen künstlerischen Empfindens von Giotto, daß man nicht ohne Zwang diese Gruppe in sein Lebenswerk einreihen könnte.

Obgleich in diesem Zyklus die Elemente der giottesk-toskanischen Stilrichtung unverkennbar sind, in ihrer Empfindung nähern sich die Bilder, wenn auch zunächst nur allgemein, der bedeutenden Nachbarschule desselben Jahrhunderts, Siena. Es ist der seltene Vorzug von S. Franecsco, daß man wie kaum sonstwo, die beiden führenden Schulen des Trecento in gewichtigen Werken vergleichen kann. Wenn uns die Kunst Giottos zwar nicht eigenhändig, sondern nur in ihren nächsten zeitlichen Ausstrahlungen entgegentritt, so repräsentieren Siena zwei seiner namhaftesten Meister im Saekulum seiner Kunstblüte. In der Kapelle des hl. Martin führte Simone Martini eine Folge von 10 Bildern aus dem Leben dieses französischen Ritterpatrons auf, die seine vornehmliche Stellung auch als Freskenmaler bekundet. Eine andere Welt als die Giottos überrascht hier das Auge; nicht daß der Sienese auch von ihm wäre unberührt geblieben, wie etwa die geschlossene konzentrierte Komposition seiner Fresken erweist; aber weit mehr ist es das feine melodische Gefühl der Linienführung, der zarte lyrische Ton eines anmutigen Erzählers reich an Einzelmotiven, die unbeschadet des Ganzen sich hier entfalten dürfen. Dazu kommt als die köstlichste Ingredienz der sienesischen Malerei das gewählte far-



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE
SIMONE MARTINI: DIE HL. CLARA



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE
SIMONE MARTINI: DER HL. FRANZISKUS



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE
PIETRO LORENZETTI: BEWEINUNG CHRISTI



ASSISI, S. FRANCESCO, SAKRISTEI
ART DES GIUNTA PISANO: DER HL. FRANZISKUS

bige Empfinden, das seine feine vielfache Abstufung auch dem Freskobild zu leihen versteht.

Einzelne dieser Szenen der Martinslegende kommen dem Nordländer durch ihre dekorative Haltung und den vertraulich-sinnenden Charakter so nahe, daß er sich an Tafelbilder der Altniederländer erinnert fühlt; eine Wahrnehmung, die auch historisch sich als richtig erweist; Simone Martini verbrachte die späteren Jahre seiner Tätigkeit in Avignon am päpstlichen Hofe und ihm verdankt die burgundische Malerei entscheidende Anregungen. Von Simone selbst stammt auch das Halbfigurenbild mit mehreren Heiligen des Franziskanerordens im nördlichen Querschiff der Unterkirche; das milde Sentiment des Ordens umbrischer Heimat ist hier in schlichter Form zum Ausdruck gebracht. Im selben Kreuzarm hat ein Landsmann Simones, Pietro Lorenzetti, einen umfangreichen Zyklus aus der Passion des Herrn gemalt. Der Künstler besaß nicht die hohen Fähigkeiten seines Vorgängers, noch das ausgezeichnete koloristische Vermögen seines Bruders Ambrogio, aber die Freskenreihe bedeutet in der Entwicklung der sienischen Malerei eine nicht zu unterschätzende Station. Ein stärkeres Naturgefühl und ein gewisses Streben nach Realismus künden sich in diesen Szenen an und bilden den Übergang zur Malerei Sienas der zweiten Jahrhunderthälfte, Momente, die wir in den gleichzeitigen Werken von Giottos Schule, wie z. B. in S. Croce in Florenz beobachten. — Noch wäre in der Unterkirche auch einiger mittelalterlicher Grabmonumente zu gedenken, sowie der Mensa des Hochaltars in früher Cosmatenarbeit. Einer Abhandlung für sich würdig wären die zahlreichen Glasgemälde in den einzelnen Kapellen, die nicht nur z. T. zu den frühesten in Italien überhaupt, sondern gleicherweise zu den erlesensten Proben auf südlichem Boden gehören. (Im 2. Teil dieser Zeilen soll wenigstens skizzierend ihre Bedeutung erläutert werden.) — Gleich diesen führt uns auch noch ein Tafelbild, das die Sakristei bewahrt, ins Ducento zurück. Es ist eine der frühesten Darstellungen des hl. Franziskus in ganzer Figur, mit vier rahmenden Szenen, Wundertaten des Heiligen erzählend. Die traditionelle Zuschreibung an Giunta Pisano ist ebenso zweifelhaft, wie die Annahme, daß hier ein porträtähnliches Bildnis des Heiligen vorliegt, eine Tendenz, die nicht im Sinne jener Zeit lag; noch mangelt dieser in byzantinischer Heiligentypisierung sich bewegenden Kunst der Ausdruck franziskanischer Milde und seraphischer Liebe, wie wir sie in den späteren Bildern des Heiligen von Assisi vorfinden, wo von dem strengen und fast düster asketischen weltabgewandten Geist, wie er hier uns entgegentritt, nichts zu spüren ist.

DER GIESSER DER CALLIMACHUS-GRABPLATTE

Von BERTHOLD DAUN

In Hubert Stierlings Vischer-Studien, die in den Monatsheften für Kunstwissenschaft im Jahre 1915 und 1918 veröffentlicht sind, findet sich bei den Ausführungen über die gegossene Grabtafel des Callimachus in der Dominikanerkirche zu Krakau ein unerklärlicher Widerspruch. Ich lasse die sich widersprechenden Stellen folgen.

In den M. f. K. VIII, 1915, 10, S. 366 heißt es: »Für den Zusammenhang mit Stoß enthielt die Grabplatte des Callimachus († 1496) einen sicheren Beleg. Sie ist so typisch für diesen wie untypisch für Vischer. Daun hat in seiner Künstlermonographie über Vischer die Gründe richtig zusammengestellt, auch auf die persönliche Bekanntschaft des Stoß mit dem Florentiner Humanisten verwiesen. Der Zusammenhang mit Stoß ist hier so stark, daß nicht von einer Beeinflussung gesprochen werden kann, sondern Vischer muß direkt nach einer Vorlage gearbeitet haben; das Wenige, was er hinzugefügt hat (Ornamente), hebt sich klar ab. Hier ist doch mal ein Beleg, der deutlich zeigt, daß Vischer auch nach fremden Vorlagen goß.«

In den M. f. K., XI, 1918, S. 249 dagegen schreibt Stierling: »Veit Stoß wird regelmäßig zitiert, wenn von der Grabtafel des Callimachus († 1496) in Krakau die Rede ist. Auch hierüber kann ich hinweggehen,



ASSISI, S. FRANCESCO, UNTERKIRCHE, MARTINSKAPELLE
SIMONE MARTINI: RITTERSCHLAG DES HL. MARTIN



da meines Erachtens die Autorschaft Vischers in höchstem Maße zweifelhaft ist.« Und auf S. 250 heißt es dann weiter: »Ein sehr apokryphes Werk ist die Tafel des Callimachus in Krakau, die in ihrer unruhigen Art bei Vischer nicht entfernt ihresgleichen hat.«

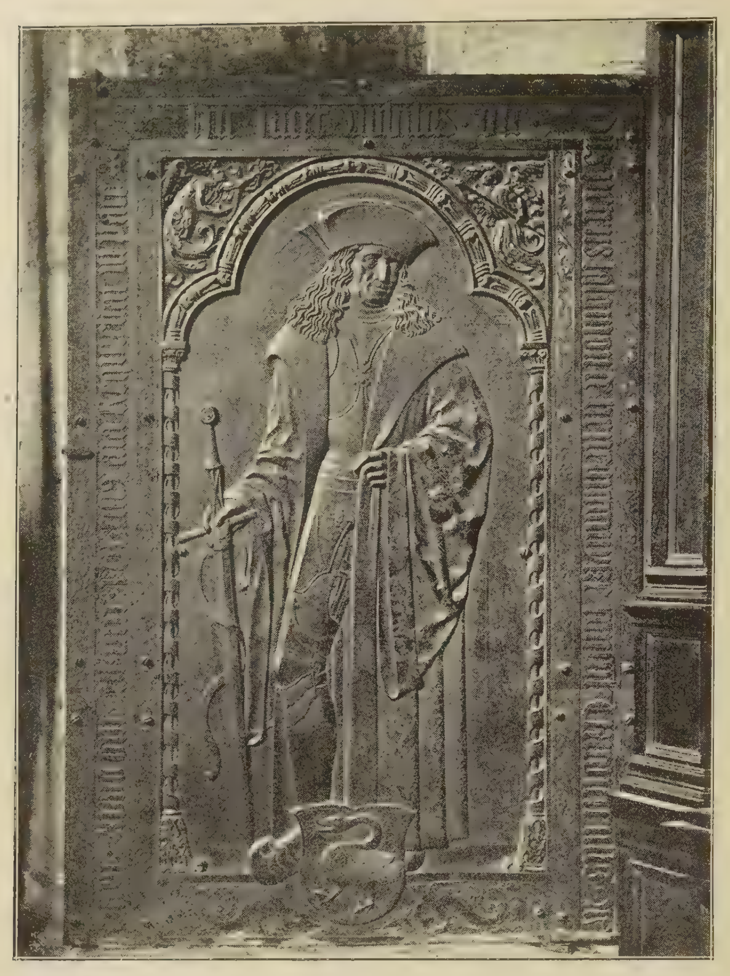
Soll der Anteil der Gießhütte Peter Vischers an der Callimachus-Tafel so kurzerhand abgetan sein? Ich habe in meiner Vischer-Monographie (1905), die auch die Abbildungen der betreffenden Werke bringt, S. 19 bis 21 eingehend die Gründe dargelegt, die mich veranlaßten, Vischer als Gießer der Tafel auszugeben. Und diese Gründe hätte Stierling nicht einfach unbeachtet lassen sollen. Auf der Callimachus-Tafel finden sich Merkmale, die nur auf die Vischersche Gießhütte weisen und die kein anderer Gießer außerhalb derselben von anderen Vischerschen Grabplatten abgesehen haben kann.



DIE CALLIMACHUS-GRABPLATTE IN KRAKAU

Zunächst ist festzustellen, ob die ganz flache Grabplatte eines unbekannten Mitgliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau (Abb. 13 in der Vischermonographie, 1905) von Vischer stammt. Das Brokatmuster auf dieser Salomon-Platte ist das gleiche wie auf der ebenfalls ganz flachen Grabplatte der Herzogin Sophie in Torgau vom Jahre 1504. Auch die Schnüre, an denen der Teppich an der Stange hängt, sind auf beiden Platten gleich gezogen. Beidemal dienen dünne Säulen, bei der Torgauer Platte umrankt, bei der Salomon-Platte von Band umwickelt, als seitliche Umrahmung, und von ihren Kapitälen geht gotisches Rankenwerk aus, das den oberen Teil der Platten umrahmend füllt. Ähnliches Rankenwerk findet sich auch auf der Bamberger Grabplatte Veits I. († 1503), die ich um 1504 angesetzt hatte. Da auf der Salomon-Platte die perspektivisch gezeichnete Fußbodentäfelung wie auf der Grabplatte des Kmita († 1505), die Stierling mit Recht mit dem hl. Eustachius vom Baumgärtner Altarbilde Dürers verglichen hat, wiederkehrt, und die Schnüre, an denen der Teppich hängt, auf der Kmita, Salomon- und Torgauer Platte genau so gezogen sind, ist der Beweis genügend erbracht, daß die Salomon-Tafel Vischerisch ist. Genau dasselbe Brokatmuster wie auf dieser Salomon-Tafel findet sich aber auch auf der Callimachus-Platte! (Siehe Abbildung.)

Außerdem finden sich frappante Merkmale, die unverkennbar auf ein und dieselbe Hand weisen, auf der Peter Salomon-Tafel (Abb. 14 in der Vischer-Monographie, 1905), die Karl Simon erst in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzt, weil



DIE PLATTE VON PETER SALOMON IN KRAKAU

Motive auf. Der für die obere Umrahmung der Tafel benutzte Dreipaß ist wie auf der Kmita-Platte (Abb. 15 in der Vischer-Monographie 1905) seitlich vom Rande der Tafel abgeschnitten, so daß er nicht mit der ganzen Breite auf den viel zu kleinen Kapitälen der dünnen Säulen ruhen kann, was beidemal unschön wirkt. Erst die Peter Salomon-Platte bringt die gelungene organische Verbindung von Dreipaß, Kapitäl und Säule, die durch das weit umwickelte Band weniger dünn erscheint und im richtigen Verhältnis zum Kapitäl steht, auf dem das Ende des Dreipasses mit der ganzen Breite ruht. Wegen dieses harmonischen Zusammenwirkens von tragenden und getragenen Gliedern bin ich geneigt, die Peter Salomon-Tafel später als die Callimachus-Platte zu datieren. Und weiter als Vischersches Merkmal zeigt der Schwan im Wappen Peter Salomons dieselbe Kopfform mit geöffnetem Schnabel und sichtbarer Zunge wie bei den beiden Schwänen in den oberen Ecken der Callimachus-Tafel.

ihm zufolge Peter Salomon wenigstens noch 1513 am Leben gewesen sein soll, und auf der Callimachus-Tafel. Statt des Teppichs ist auf beiden Tafeln als Hintergrund Holztäfelung verwendet, die ganz gleiche Maserung zeigt. Diese sofort ins Auge fallenden Merkmale hat eben Stierling nicht beachtet, obwohl ich auf Seite 20 meiner Vischer-Monographie ausdrücklich darauf hingewiesen habe[1]). Ich halte es für ganz ausgeschlossen, daß ein fremder Gießer von der Peter Salomon-Platte, vorausgesetzt, daß sie überhaupt schon gegossen war, die feine Maserung für die Callimachus-Tafel in dieser Feinheit der Ausführung entlehnt hat.

Die Callimachus-Tafel aber weist zum Überfluß noch zwei andere Vischersche

Die beiden Schwäne in den oberen Ecken kehren auch auf der Bronzetafel eines unbekannten Kardinals in der Domkirche zu Krakau wieder, die ich Seite 21 der Monographie (Abb. 17) der Vischerschen Gießhütte zugewiesen habe. Der Teppich auf den früheren Tafeln ist verschwunden, und der Kardinal in Halbfigur ist vor einer perspektivisch vertieften Renaissance-Bogenhalle stehend gedacht. Außer der Verwendung der Schwäne hat sich das Kassettenmuster im Bogeninnern aus dem Fußbodenornament der Callimachus-Tafel entwickelt. Die Beziehung beider Tafeln zueinander ist somit ebenfalls unverkennbar.

Habe ich auf Seite 20/21 meiner Vischer-Monographie die Gründe dargelegt, daß das Modell der sitzenden Callimachusfigur in der gespreizten Haltung und die Komposition des Gelehrtenzimmers von Veit Stoß geschaffen sind, dieser aber die Platte nicht selber gegossen haben kann, so erbringen

[1]) In der Abb. 14 in der Vischer-Monographie ist die feine Maserung schwerer erkennbar. In meinem Diapositiv, das ich nach der Grabplatte hergestellt hatte, ist sie ganz deutlich zu sehen.



PLATTE EINES SALOMON IN KRAKAU



PLATTE DES KMITA IN KRAKAU

die Krakauer Platten Salomons, Kmitas, Peter Salomons und des unbekannten Kardinals den Beweis, daß die Callimachus-Platte aus derselben Gießhütte hervorging, in der die eben genannten Grabplatten gegossen wurden, und diese Gießhütte war keine andere als die Peter Vischers.

Die Entstehungszeit der Grabtafel des Callimachus († 1496) hatte ich nach 1506 angesetzt, also nicht fern von der Grabplatte des Kmita († 1505), die bald nach dem Todesjahr, also um 1505 entstanden sein mag. Wenn jedoch Karl Simon (M. f. K. IX, 1918, S. 182) in den beiden Vögeln in dem Blattwerk auf den beiden Seitenleisten der Callimachus-Tafel einen gewissen Zusammenhang mit den Kranichen auf Dürers Holzschnitt der Ehrenpforte von 1515 zu Recht erkannt haben sollte, dann müßte die Callimachus-Platte etwa zehn Jahre später als 1506 entstanden sein. Die Folge davon aber würde sein, daß auch die Grabplatte des Peter Salomon noch etwas später als die Callimachus-Tafel datiert werden müßte, weil die Verbindung von Dreipaß und Säulen nun erst wirklich gelungen ist. Wie ich jetzt nach einer genauen Untersuchung der Grabschrift auf meiner sehr scharfen Photographie der Grabplatte des Peter Salomon erkannt habe, ist tatsächlich als Todesjahr 1516 zu lesen, so daß der Nachweis Simons richtig ist, daß Peter Salomon wenigstens noch 1513 am Leben war. Auch wegen der gleich feinen Maserung auf der Holztäfelung gehören die beiden Platten des Callimachus und des Peter Salomon nahe zusammen, wie denn die Holztäfelung zugleich einer der zwingendsten Beweise für die Autorschaft Vischers als Gießer ist. Danach wäre die Datierung der Platte Peter Salomons bald nach 1516 richtig, was wieder mit Simons Behauptung übereinstimmt,

daß der Stilcharakter der Platte tief in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verweist und daß die Zwickelfiguren des kämpfenden Engels und des Teufels von derselben energischen Hand modelliert zu sein scheinen, die die bewegte Kampfszene unten auf der Tafel des Gotthard Wigerinck in der Marienkirche zu Lübeck (Abb. 42 in der Vischer-Monographie), der 1518 gestorben ist, geschaffen hat. Demzufolge ist die Annahme berechtigt, daß der Guß der Callimachus-Tafel bald nach 1515 in der Vischerschen Werkstätte[1]) vollzogen ist, obwohl der Florentiner Humanist und Sekretär des Königs Kasimir Jagello bereits 1496, wie die Grabschrift meldet, gestorben war.

[1]) Ob Peter Vischer d. J. für die Ornamentik in Frage kommt, soll einer spätern Untersuchung überlassen bleiben, ebenso ob der junge Peter Vischer der geniale Schöpfer der Peter Salomon-Platte ist.

DER DÜRERSCHE HOLZSCHNITT »DAS ABENDMAHL« VON 1523

Von OSKAR LENZ

Die Gegenüberstellung von Werken gleichen Inhalts aus der Früh- und Spätzeit eines Künstlers bietet nicht nur den Reiz, zu sehen, wie der Künstler in einer seinem Stilwillen entsprechenden Form fortschreitet, wie also seine Anschauung sich klärt und seine Hand seinen formalen Absichten gefügiger wird; sie vermittelt uns auch die Erkenntnis, wie seine Auffassung, die menschliche Anteilnahme an dem Dargestellten sich ändert, läutert und vertieft. Diese neben der Formentwicklung nicht nur einhergehende, sondern sie auch in gewissem Sinne bedingende Entwicklung der Auffassung, die größere Empfänglichkeit, die tiefere Einfühlung dem Inhalt gegenüber, dürfen vielleicht erst als das Zeichen angesehen werden, daß man es mit einem Künstler zu tun hat, dessen Name nicht nur der Kunst-, sondern auch der Menschheitsgeschichte angehört.

Das Thema des letzten Abendmahles wurde von Dürer viermal behandelt, und zwar um das Jahr 1510 in der großen und kleinen Holzschnittpassion (B 5 bezw. B 24) und dann nach etwa 13 Jahren in einer Zeichnung (L 579) und in einem Holzschnitt (B 53). Dieser gehört zu einer geplanten Passionsfolge, wovon er allein zur Ausführung kam. Von einigen andern Darstellungen derselben besitzen wir noch die zeichnerischen Entwürfe, zu denen wohl auch die genannte Zeichnung des Abendmahles zu zählen ist.

Die Abendmahldarstellungen in der kleinen und großen Holzschnittpassion sind einander nahe verwandt; was von dieser gesagt wird, gilt ebenso von jener, bei der übrigens der Holzschneider so übel gewirtschaftet hat, daß der Genuß stark beeinträchtigt ist. Wir können uns deshalb bei ihrer Charakterisierung auf die der großen Passion beschränken (Abb. 2). Innerhalb des durch die früheren Darstellungen der Folge vor der Jahrhundertwende schon gegebenen Hochformates sind in kellerartigem Gewölbe, um einen kleinen Tisch zusammengedrängt, Christus und die zwölf Apostel versammelt; letztere keineswegs alle klar in der Plazierung im Bilde; es wirkt noch wie ein Rudiment gotischer Gruppendarstellung, daß man von einzelnen nur die Köpfe zu sehen bekommt. Die Gebärdung der Apostel ist aufgeregt, die Inbeziehungsetzung der einzelnen Gestalten geht durcheinander, ihre Unterhaltung ist lebhaft. Christus in der Mitte, an dessen Brust Johannes ruht, neigt das Haupt zur rechten Schulter und hat die linke Hand erhoben. Am klarsten lösen sich die beiden Vordergrundfiguren heraus, Judas mit dem Beutel und der Schenkwirt, der mit viel Bedacht einen Becher füllt; auf dem Tisch endlich unter anderem die Reste des Osterlammes. Deutlich, fast zu deutlich veranschaulichen gerade diese beiden letzten Umstände die Situation. Daß es sich aber dabei nicht um eine gewöhnliche Mahlzeit, sondern um das letzte Abendmahl handelt, geht aus den Typen Christi und der Apostel, dem Nimbus des Herrn, dem Beutel des Judas hervor, also lediglich aus äußeren Merkmalen. Das Gehaben der Versammelten jedoch läßt die Stimmung des biblischen Vorganges vermissen. Wo bleibt die Bangigkeit, die die Apostel in dieser Stunde erfüllen muß? Freilich es ist nicht notwendig, daß eine Abendmahldarstellung gerade darauf eingeht; der Künstler kann auch den historisch bedeutsamen Moment der Einsetzung des Abend-



ABB. 1. ALBRECHT DÜRER, DAS ABENDMAHL VON 1523

mahles oder den dramatischen Moment der Ankündigung des Verrates durch Judas wählen. Ist bei Lionardos Abendmahl diese letztere Beziehung klar, bei dem Dürerschen Holzschnitt von 1510 kann man zweifeln. Zwar spricht die Aufregung unter den Aposteln für diese Deutung; aber was bedeutet die Geste Christi? Und was soll der Wirt, der allein, wie gesagt, schon geeignet ist, den ganzen Vorgang in einen profanen umzudeuten? Wir wissen, warum er, ohne daß der Bibeltext hiezu Anlaß gibt, erscheint. Er soll im Sinne einer allerdings sehr äußerlichen Symmetrie auch auf der linken Seite der Christus-Johannesgruppe die Zahl der sechs Personen ergänzen und das Gegengewicht zur Gestalt des Judas bilden. Das formale Prinzip beherrscht also hier den Inhalt der Darstellung.

Gerade umgekehrt ist es aber bei dem Holzschnitt von 1523 (Abb. 1). In einem in die Breite sich dehnenden Raum sitzt an langem Tische Christus mit den elf getreuen Aposteln, von denen nun ein jeder trotz des knappen Platzes an den Tischenden genug Raum hat, um in seiner Haltung ganz klar zu werden. Durchweg ist ihre Gebärdung gedämpfter und doch eindrucksvoll. In der Gestaltung der Gebärden bedeutet hier die Vielzahl der Apostel für den Künstler keine Verlegenheit; er benützt sie vielmehr, um durch sie die Stimmung auszudrücken. Mag manche Figur herausgenommen vielleicht gleichgültig sein, im Zusammenhang wird sie mit Träger der gedrückten Stimmung, die durch die Figur links, die mit dem Messer gedankenverloren in dem Tischtuch bohrt und durch die rechts, die vornüber gebeugt die Rechte auf die Schulter des Nachbarn legt, angeschlagen ist. Um wie viel bedeutender ist dann hier die Geste Christi, obwohl ähnlich der im Holzschnitt von 1510, geworden, weil sein Blick ihr folgt. Wie wirkt sie nun auch ruhiger, da der Ellenbogen einen Halt auf dem Tische zu finden scheint. Die Stimmung der Versammelten, nicht nur die Typen der Dargestellten, die, nebenbei gesagt, viel höher gegriffen sind als 1510, und nicht nur der Kelch und der Nimbus Christi zeigen an,

daß es sich hier um das letzte Abendmahl mit seiner vom Abschiedsweh durchzitterten Stimmung handelt. Ohne weiteres denkt man dabei an das Johannesevangelium, das gerade das letzte Abendmahl so wundervoll erzählt. Und liest man dessen Worte, unsere Darstellung vor Augen, nach, so wird es einem auch klar, welcher Moment gemeint ist. Christus spricht zu Petrus: Solltest Du Dein Leben für mich lassen? Wahrlich, wahrlich ich sage Dir: Der Hahn wird nicht krähen bis Du mich dreimal habest verleugnet. Mit diesen Worten bricht das 13. Kapitel des Evangeliums ab; es ist, als ob dieser Abschnitt, diese Pause, den Leser zum Nachdenken auffordern sollte. Und hier, wo der Text der Bibel aussetzt, tritt die Darstellung ein. Petrus wendet mit einem Ruck starr den Blick auf den Herrn; er braust fast auf; die Worte haben ihn, eine durchaus kühne, männliche Natur, schwer getroffen; hat er doch soeben noch beteuert, daß er sein Leben für den Herrn lassen wolle. Bei den übrigen Aposteln ein Aufhorchen, ein stummes Nachdenken, ein ungläubiges Nachfragen, so daß die Worte denen zur äußersten Rechten von dem zunächst Sitzenden wiederholt werden müssen. Wie ein Schlag mußte auf die Jünger nach der Ankündigung des Verrates des Judas nun noch die Voraussage der Verleugnung des Herrn durch ihren Führer wirken. Es ist nicht nur die bange Stimmung der Abschiedsstunde, die sie erfüllt, nein, der Boden, auf dem die Männer so fest zu stehen vermeinten, wankt ihnen nun unter den Füßen. Besser als alle Worte es vermögen, beschreibt das Bild diesen Zustand, von dem wir wirklich glauben, daß er erst gelöst werden wird durch die im Eingang des nächsten Kapitels folgenden herrlichen Trostworte Christi: Euer Herz erschrecke nicht; glaubet an Gott und glaubet an mich.

Ist so Bild und Text einmal zueinander in Beziehung gesetzt, so wird man auch erkennen, wie die formale Bildgestaltung voll und ganz in den Dienst des Ausdruckes gestellt ist. Christus mit Johannes und Petrus als Gruppe, nicht Christus allein beherrscht das Bild. Durch das Fenster, das oberhalb Christus und Petrus angebracht ist, werden ihre Köpfe zusammengefaßt. Das Haupt Christi in seiner milden Neigung, der scharf gewendete Kopf des Petrus sind der Mittel- und Ausgangspunkt der Darstellung. Die beiden der Mittelgruppe zunächst sitzenden Apostel erscheinen an dem Vorgang noch unmittelbarer beteiligt als die an den Tischenden; ein fast feindseliger Blick des Apostels zur Rechten Christi trifft Petrus; auf der andern Seite dagegen legt der nachdenkliche Greis, ein rührender Zug, Petrus die Hand auf die Schultern, begütigend und tröstend zugleich. Dieser Gegensatz in der seelischen Haltung klingt auch in den Gruppen an den Tischenden nach; links in den jüngeren Aposteln, die aufhorchen und verbissen nachdenken, sind die Kampfnaturen zu erkennen gegenüber den älteren, abgeklärteren auf der rechten Seite. Wie viel tiefer empfunden ist diese, nicht gerade offen zu Tage tretende, psychische gegensätzliche Symmetrie gegenüber der rein formalen in den Vordergrundfiguren des Abendmahles von 1510. Auch die Gerätschaften, gewiß auch formal gefordert, haben alle hier einen tieferen inhaltlichen Sinn; Kelch und Brote erinnern ja ohne weiteres an die Einsetzung des Abendmahles; aber auch Kanne und Becken deuten die vorangegangene, übrigens nur im Johannesevangelium erzählte, Szene der Fußwaschung an, bei der gerade Petrus eine besondere Verehrung des Herrn bezeugte. So erscheint diese Dürersche Abendmahldarstellung erfüllt von wahrhaft dramatischer Auffassung und gesättigt vom tiefsten Erleben des Textes. Von letzterem Gesichtspunkt aus mag manchem auch Lionardos berühmtes Abendmahl im Vergleich damit leer erscheinen. Es ist wohl nicht ein Zufall, daß von der späten Passionsfolge nur das Abendmahl im Holzschnitt ausgeführt wurde; Dürer fühlte vielleicht selbst, daß er ihr nichts gleichartiges mehr zur Seite zu stellen hatte. Sie ist gleichsam sein letztes öffentlich gesprochenes Wort über ein historisches biblisches Thema.

Wie eine plötzliche Intuition muß diese Darstellung über Dürer gekommen sein, denn die erwähnte Zeichnung aus dem gleichen Jahr läßt die dramatische Ausschöpfung des Themas noch nicht ahnen. Der Ausdruck der Stimmung fehlt noch; einzelne Apostel fallen durch ihre starken Gesten und Gebärden auf, ohne daß dabei ihr Wollen deutlich wird. Judas ist noch anwesend; er erscheint mit seinem Beutel wie in den frühen Holzschnitten recht auffallend am vorderen Tischrand. Ohne daß es ganz klar ist, denkt man auch hier an die Ankündigung seines Verrates als an den Inhalt der Darstellung. Wenn im Holzschnitt dann das Thema anders gewählt ist, so zeigt dies ebenso von tiefem Eindringen in den Bibeltext als auch von männlicher Kraft, die es wagt, mit



ABB. 2. ALBRECHT DÜRER, DAS ABENDMAHL VON 1510

der Tradition zu brechen und die Ankündigung der Verleugnung durch Petrus als die letzte Steigerung in einem dramatisch gefaßten Ablauf des Abendmahles zum Vorwurf der Darstellung zu machen. Ernste Gesänge hat Wölfflin die Entwürfe zur letzten Passionsfolge genannt. In der Tat, durch die Dürersche Darstellung wirken die Worte de Johannesevangeliums noch mächtiger; de Künstler ist hier gleich dem Prediger ei Vermittler und Deuter der Worte der Schrif und zwar ein eindrucksvoller, weil er au gläubigem, starkem inneren Erleben gestaltet und Thema und Form damit erfüllt.



SILBERPLAKETTE VON H. LINDL

Überreicht von der Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ihrem Gründungsmitglied, Herrn Professor Heinrich Wadere an der Kunstgewerbeschule München, zum 60. Geburtstag, 2. Juli 1925

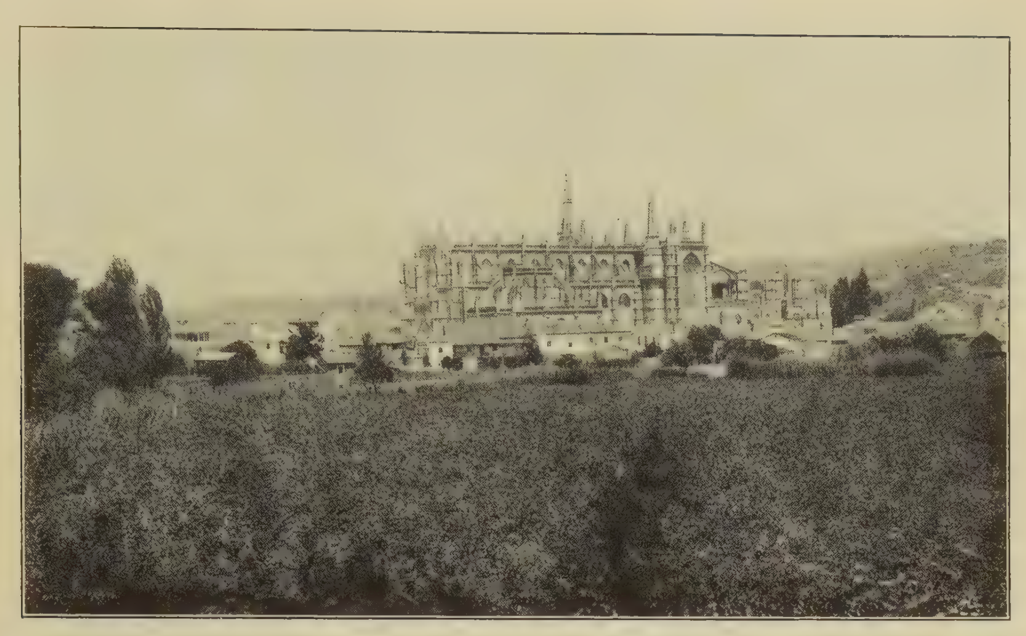




K..hler 3636 GFCHKM

H. Petrus Canisius

O Gottes Streiter, Christi Held,
Du bist zum Schützer uns bestellt,
Canisius!
Den wahren Glauben laß nie uns rauben
Canisius!



KLOSTER BATALHA, SÜDSEITE

BATALHA

Von FRITZ MIELERT, Dortmund

Mit Aufnahmen des Verfassers

Lissabon, die königliche Stadt am Tajo, wurde viel von Deutschen besucht, und mit berechtigtem Staunen freuten sie sich der köstlichen Vegetation und der wundervollen Architekturen, die namentlich in den Bauten von Belem einen wahren Triumph der Schönheit des Steins feiern. Nach Absolvierung des üblichen Ausflugs in das paradiesische Cintragebirge kehrte der überwiegende Teil all der Tausende, die jährlich Portugal besuchten, dem lusitanischen Lande den Rücken, ohne mehr als seine Hauptstadt kennen gelernt zu haben. Die wenigsten wußten, welche überraschende Fülle berauschender landschaftlicher und baulicher Schönheiten das Hinterland von Lissabon birgt! In Cintra war ich Zeuge der Ausbrüche des Staunens einer deutschen Reisegesellschaft, die die phantastische Perchaburg besuchte, und ich hörte, wie ein Herr meinte: »Gnädige Frau, etwas Schöneres werden sie schwerlich zum zweiten Male in der Welt zu sehen bekommen!« Ich konnte mich damals nicht enthalten, an den Sprecher die Frage zu richten, ob er Batalha, die Krone der portugiesischen Prachtbauten, schon kenne. Als er verneinte und ich ihm Aufschluß gab, wo dieses Bauwunder zu finden sei, meinte er: »Ach, das ist zu entlegen. Wir haben keine Zeit, bis dorthin zu fahren.« Zur Orientierung sei bemerkt, daß der Ausflug von Lissabon oder Cintra aus nur zwei Tage erfordert hätte.

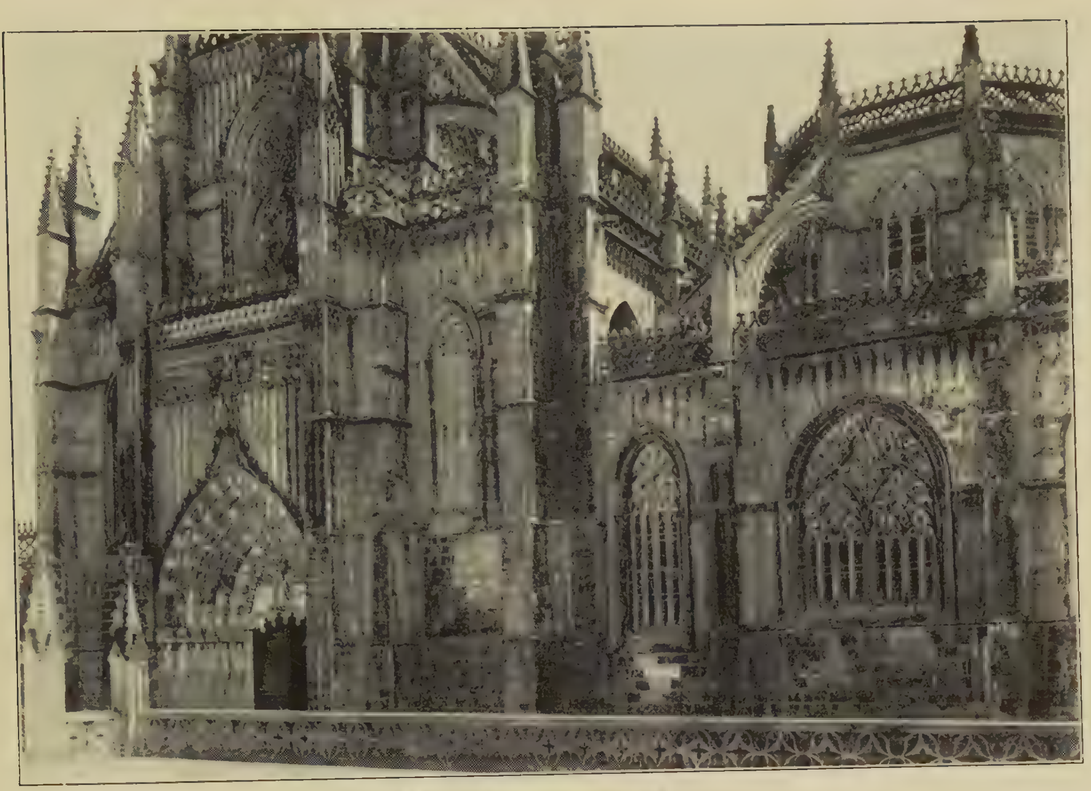
Das Schicksal des Übergangenwerdens trifft überhaupt alle die märchenhaft schönen Bauten Portugals, die nicht in Lissabon oder Cintra stehen. Ich habe später zu meinem stillen Vergnügen an reisende Landsleute oft ähnliche Fragen mir erlaubt. Und das Ergebnis? Es war überraschend genug. Nicht einer dieser »Portugalfahrer« wußte etwas von der ungeheuer großen und schönen Zisterzienserabtei Alcobaçu, nicht einer von der indischen Zier der Christusritterburg in Thomar, niemand kannte das wahrhaft überirdisch schön gelegene, wie eine exotische Urwaldblume in Waldeinsamkeit aufragende Kloster-Hotel Bussaco; keiner endlich hatte von Batalha gehört oder gelesen! Es soll daraus niemandem ein Vorwurf gemacht werden. Vielleicht haben meine Fragen nur zufällig ein so negatives Resultat ergeben. Jedenfalls ist diese Unwissenheit verzeihlich. Gesteht doch selbst



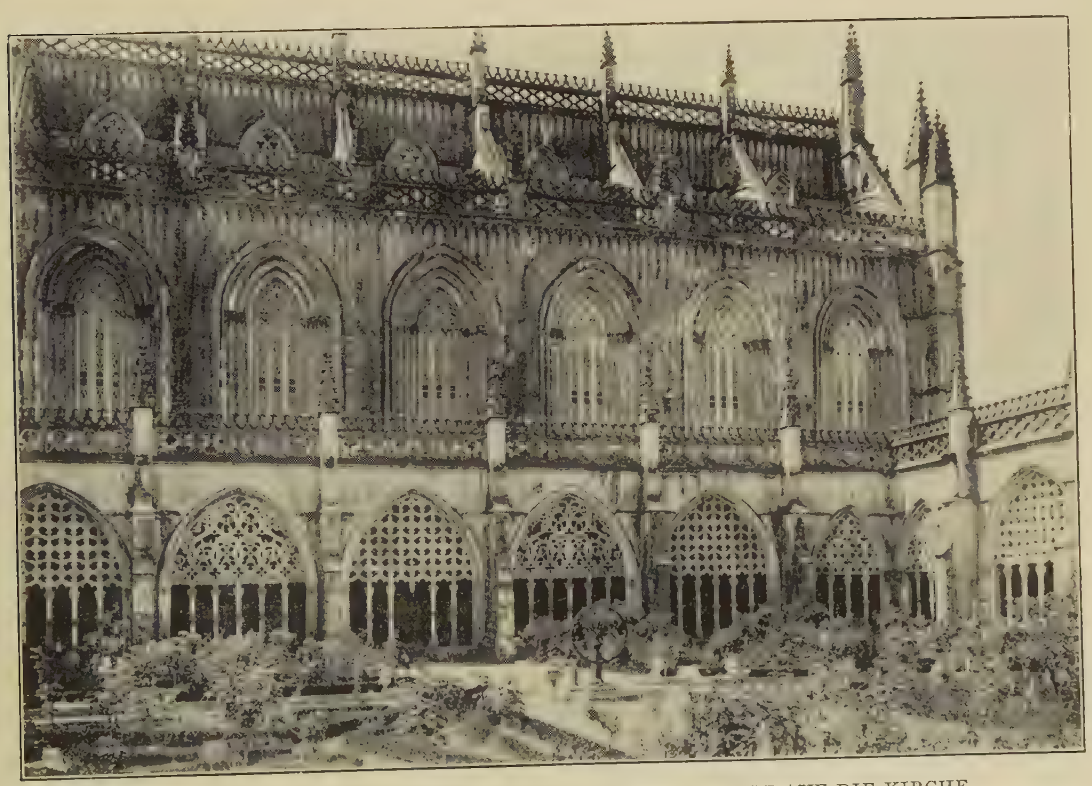
KLOSTER BATALHA, NORDSEITE



KLOSTER BATALHA, AUSSENSEITE DES CHORS



KLOSTER BATALHA, WESTPORTAL



KLOSTER BATALHA, KREUZGANG IM KLOSTER MIT BLICK AUF DIE KIRCHE

Passarge, der feinsinnige Architekturkenner und Reisebeschreiber, daß er vor seinem Besuche Batalhas dieses wunderbare Gebilde nicht kannte und sich nur dunkel erinnerte, es in einem Werke von Lübcke erwähnt gefunden zu haben. Da die über Portugal bestehende, spärliche deutsche Buchliteratur keine oder wenige und nicht immer glücklich gewählte Ansichten von Batalha bringt, erscheint es gerechtfertigt, über diese vornehmste aller portugiesischen Prachtbauten zu berichten und durch eine Reihe photographischer Aufnahmen ihr zu einer allgemeineren Wertschätzung zu verhelfen.

Batalha liegt fern von den Hauptlinien der portugiesischen Bahnen und größeren Verkehrsstraßen, in dem wundersam idyllischen Talkessel des Küstenflüßchens Lena (Liz). Eine Fahrt von der nächstgelegenen Bahnstation Leira (165 km von Lissabon) nach Batalha muß auf jedes empfängliche Gemüt berückend wirken. Die hügelauf und -abführende Landstraße zieht durch anmutiges, offenes Gefilde, in dem malerische Bergzüge den Blick fesseln und ein überreiches Gemisch der verschiedensten Vegetationsformen entzückt. Bald fährt man unter Wipfelrauschen, das ganz nordisch anmutet, bald krönen Korkeichenhaine mit blutroten Stämmen die Hügel, an deren blumige Hänge zwischen Ölbäumen und Feigen schlohweiße Dörflein sich schmiegen. Hart am Wege ragen die schlanken Blütenschäfte sonnendurchglühter Agaven, und nicht weit davon streben italienische Pappeln und orientalische Platanen auf, alles in glücklichem Durcheinander zu so seltsam schönen Bildern sich zusammenschließend, daß man meinen könnte, nicht mehr auf unserem kulturentstellten alten Erdteil zu weilen, sondern weit weg auf einem weltentlegenen Fleck Erde voll paradiesischer Reize. Zumal wenn man plötzlich, tief eingesenkt zwischen die in Palmen-, Eichen- und Piniengrün prangenden Hügel ein märchenhaft zartes Architekturbild sich entwickeln sieht, das sorglich behütet wird von den mit blauen Erdmyrten und weiß-roten Cystusröschen bekleideten Anhöhen Batalhas.

Überwältigend wirkt der Anblick in der Nähe. Nicht daß die Maße des Baues zur Bewunderung hinreißen könnten, so sicher er auch in dieser Hinsicht zu den ersten seiner Art zu zählen ist. Nein, die beispiellose Pracht der Formen ist es, der berauschend reiche Schmuck, mit dem alle Mauerflächen, Portale, Fenster, Dachkanten und Türme durchwirkt sind, und die Fülle zauberhaft schöner Motive, zu denen sich das mächtige, vielfach gegliederte Bauwerk bei der Umwanderung stetig kulissenartig verschiebt. Man kann die ganze Anlage in zehn Minuten umwandern; kann aber auch Stunden damit verbringen, so reizvoll bietet sich Bild auf Bild .

Doch nur von Süden, wo zwischen dem herrlichen Gebilde und den nächsten Hügeln, die sich malerisch ineinanderschieben, belebt von blendend weißen Landhäuschen, ein freies Gelände sich dehnt, ist dieses Steingedicht gut zu überblicken. Wie ein kristallisiertes Märchen hebt sich der Riesenbau mit all seiner goldig-weißen Pracht vom strahlend blauen Himmel ab, mächtig und hehr, daß die Häuschen des traulich stillen Dorfes und die Hügel hinter ihm nur noch wie ein bunter Teppich erscheinen, auf dem das funkelnde Schmuckstück in königlicher Anmut ruht. Wir unterscheiden deutlich ein mächtig hochgerecktes Hauptgebäude, das oben mit überaus zierlichen Gesimsen und Fialen abschließt und dessen Seite von luftigen Bogen gestützt und in acht Riesenfenster gegliedert wird. Am westlichen Ende stellt sich, wie ein schützender Leibwächter, ein großer Kapellenbau davor, die Capella do Fundador, mit weit gespreizten Strebebogen. Gegen Osten schließt sich an das Hauptgebäude ein starker Eckturm und ein nach Süden vorspringender, hoher und schmaler Bauteil, das Querschiff, dessen Fenster so hoch wie der Bau selbst sind. Nach Osten gliedern sich die sog. »Unvollendeten Kapellen«, die «Capellas imperfeitas» mit ihren grandios aufragenden Pfeilerstümpfen an. Was man von hier aus nicht sieht, sind die ähnlich geschmückte Vorderseite mit ihrem reich mit Heiligenstatuen ausgestatteten Hauptportal und die auf der Nordseite gelegenen Klosterhöfe, deren Pracht sich erst beim Eintritt offenbart.

Wie kommt in diese weltvergessene Landschaft dieser überreiche Bau, der unstreitig der prächtigste christliche Klosterbau der Welt ist? Er steht da als Erfüllung eines Gelöbnisses des Königs Johann I., der ihn nach dem glücklichen Siege über die Spanier bei Aljubarrota (14. Aug. 1385) errichten ließ, »... so herrlich wie die Welt noch keinen gesehen«, dem Himmel als Dank für seine Hilfe in der Schlacht und dem portugiesischen Volke als Denkmal zur Erinnerung an den glorreichen Sieg, der

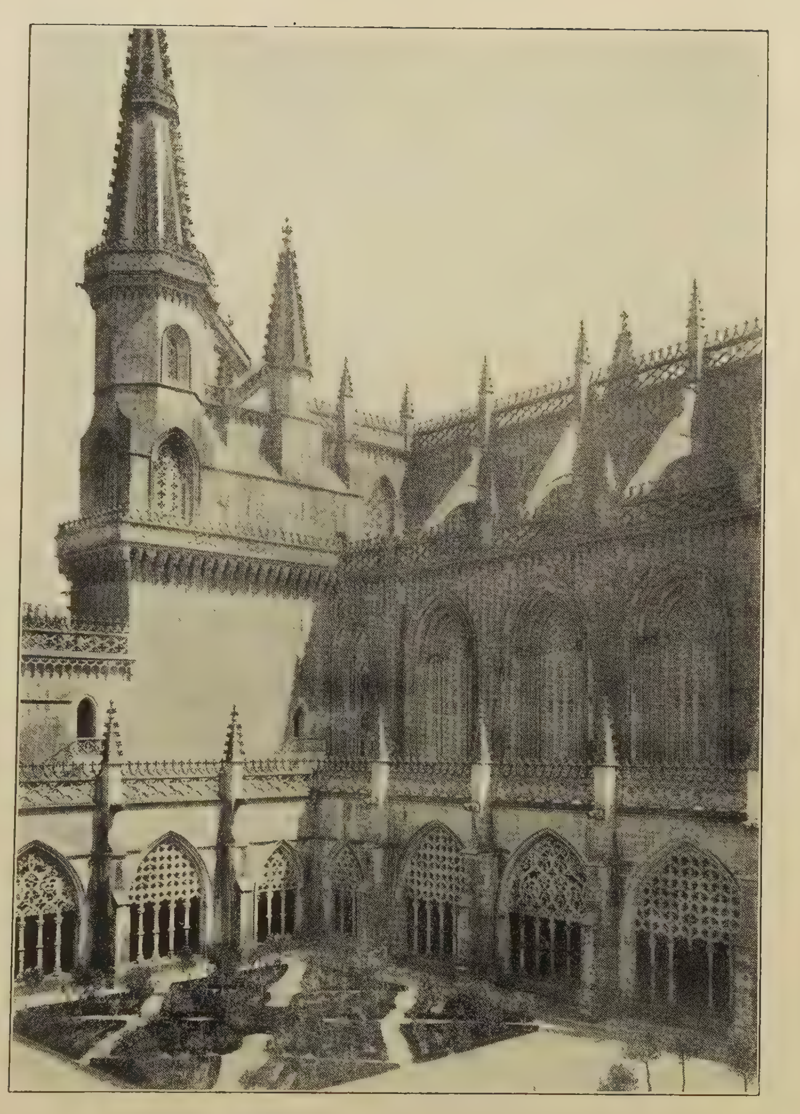
dem Lande seine Selbständigkeit und Unabhängigkeit von den Spaniern gab. Zugleich sollte Batalha (d. h. Schlacht) ein Mausoleum des durch die Befreiung Portugals zur höchsten Würde gelangten Herrscherhauses von Aviz werden. Natürlich ist der ganze Bau nicht in der Spanne eines einzigen Menschenalters entstanden, worauf schon die verschiedene Gestaltung im Innern des Klosters deutlich hinweist. Die ältesten Teile sind der hohe, dreischiffige Kirchenraum mit den Capellas imperfeitas, die an der Südwestecke angebaute Capella do Fundador und der Große oder Königliche Kreuzgang. Diese Teile, besonders aber die beiden ersten, zeigen unverkennbare Ähnlichkeit mit den im selben Jahrhundert errichteten großen englischen Kirchenbauten. So weist die Frontarchitektur bis in die Details auf die Kathedralen zu York und Canterbury hin, und es besteht eine auffallende Verwandtschaft der Anlage der Capella imperfeitas mit dem bekannten Rundbau in Lincoln. Da nun auch die englische Architektur gerade damals in hoher Blüte stand und zudem die Gemahlin des Königs Johann I., Doña Philippa von Lancaster, eine Engländerin war, so steht ziemlich fest, daß ein englischer Architekt den Plan entworfen und die grundlegenden Arbeiten geleitet hat. Urkundlich werden als Meister des 1388 begonnenen Baues genannt: Affonso Domingues († 1402), David Aquit (Hacket), ein Engländer von Geburt, Martin Vasques, der vor 1448 starb, Fernando d'Evora, der noch 1473 als lebend bezeichnet wird, Mattheus Fernandez als Schöpfer der Ausschmückung des großen Klosterhofes und der Capellas imperfeitas, dessen Sohn gleichen Namens, Antonio Gomez (um 1550 tätig) und der noch im Jahre 1578 erwähnte Antonio Mendes.

Die Portugiesen nennen Affonso Domingues als ersten Baumeister von Batalha; Plan und Charakter des Baues sprechen jedoch eher dafür, daß der ebenfalls in der ersten Zeit tätige Hacke oder Houquet, wie er an anderer Stelle genannt wird, der eigentliche Schöpfer ist. Nach dem Tode des Königs Johann I. betätigte sich sein Sohn, König Eduard (1434—38) sehr rege an der Weiterführung des Baues, und nach einer Pause, die durch kriegerische Unternehmungen veranlaßt wurde, führte König Emanuel der Große (1495—1521) die Arbeiten weiter. Der letzte König, der sich für die Vollendung des Werkes interessierte, war Emanuels Nachfolger, König Johann III.

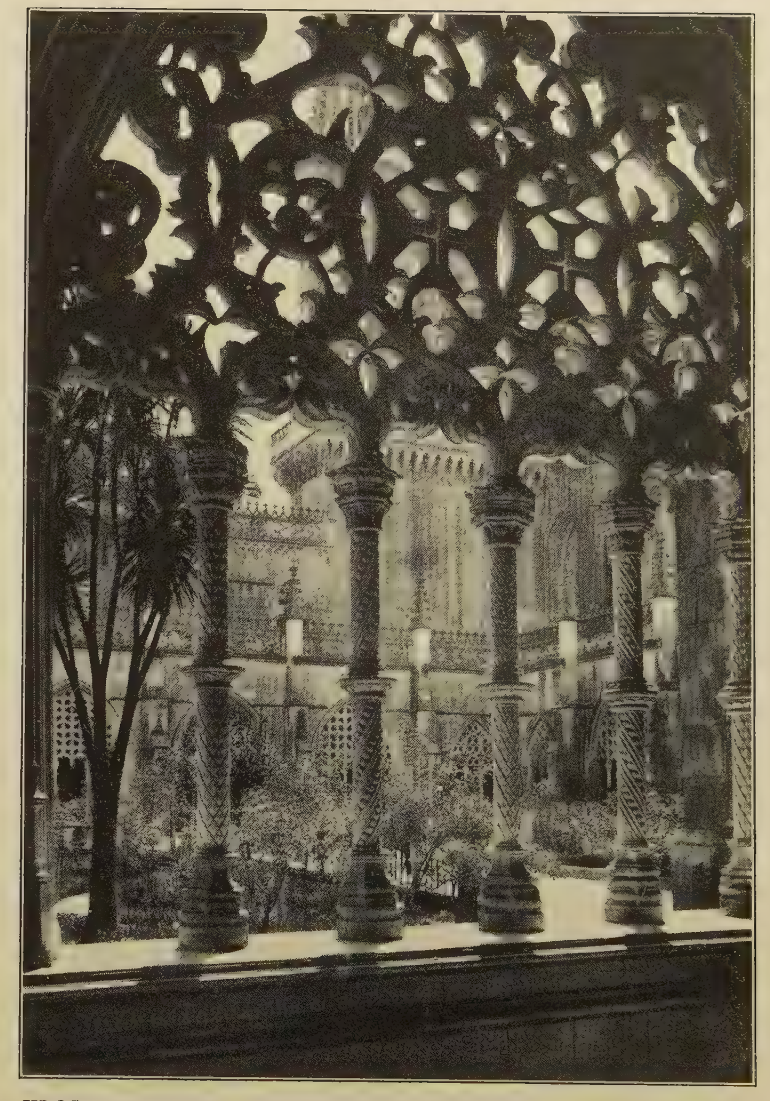
Nicht minder überwältigend ist auch das, was die Mauern umschließt. Durch das prachtvolle Hauptportal tritt man in die Kirche, die durch die überwältigende Macht ihrer Raumwirkung und die Abwesenheit jedes Schmucks und aller Altäre geradezu erdrückend auf den Beschauer wirkt. Riesenpfeiler, die durch die Höhe im weiten Raum trotz ihrer Massen schlank und proportioniert erscheinen, wachsen wie in den Himmel empor und pflanzen sich bis ins hehre Chor fort, wo das gleißende Sonnenlicht sich in den unendlich hohen und schmalen Fenstern in ein Meer von Feuer und magisch bläulichem Licht verwandelt. Wie wesenlos bewegen wir uns in dem nur von froh zwitschernden Schwalben mit lautlosem Flügelschlag durchmessenen Raum nach vorn, wo vor dem schmucklosen Altar ein Königspaar ruht: Eduard, der Sohn des königlichen Gründers von Batalha, und seine Gemahlin Leonore. Die Kapellennischen an den Seiten des Chores bergen die Gräber der berühmten de Sousa und des Daque d'Ameiro, dem königlichen Hause nahestehende Familien.

Der stimmungvollste Winkel der Kirche liegt aber vorn am Haupteingang. Dort öffnet sich ein Blick in die lichtdurchflutete Capella do Fundador, ein Blick voll bestrickendsten Reizes, da man im Dunkel des Domes steht und von hier durch die bizarren Zackenbogen eines gotischen Portals in ein Meer von Licht hineinschaut, aus dem sich in edelster Gotik acht schlanke Pfeiler erheben, gekrönt durch krause Blattkapitäle und verbunden durch vollendet schöne Bogen mit kreuzblumenartigen Zacken. Zwischen diesen Bogen schwingen sich Grate zu einem herrlichen achteckigen Tambour hinauf und vereinigen sich in einer Rosette von feinster, durchbrochener Arbeit, ein Steinfiligran, dessen Muster den zierlichen Werken orientalischer Goldschmiedekunst entlehnt zu sein scheint. Zu diesem Rausch der Formen kommt noch der der Farben, da sowohl die gotischen Zackenbogen wie auch die Vertiefungen der Rosette in Gold und harmonisch zusammenstimmenden bunten Farben ausgemalt sind. Ähnlicher Schmuck überzieht auch die hinteren Wände und rankt sich zu den breiten Glasfenstern hinauf, zwischen deren wundervollem Maßwerk bunte Scheiben glühen.

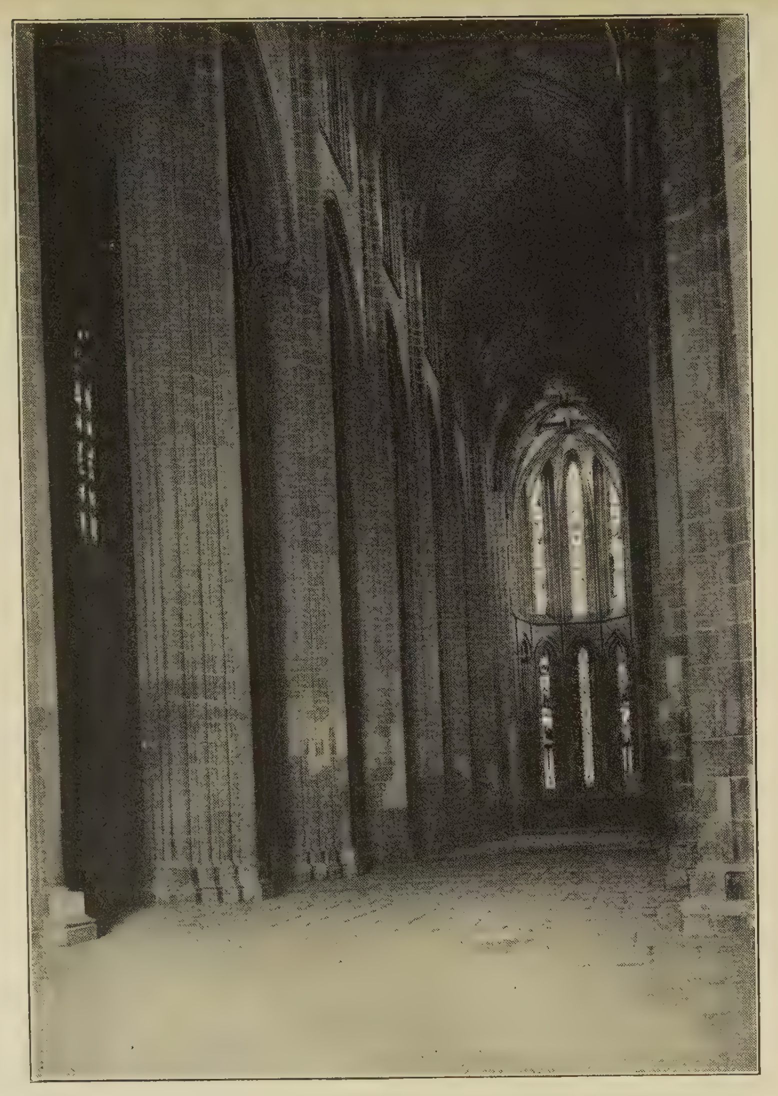
In der Mitte dieses prächtig gestalteten Raumes tragen acht Löwenkörper einen



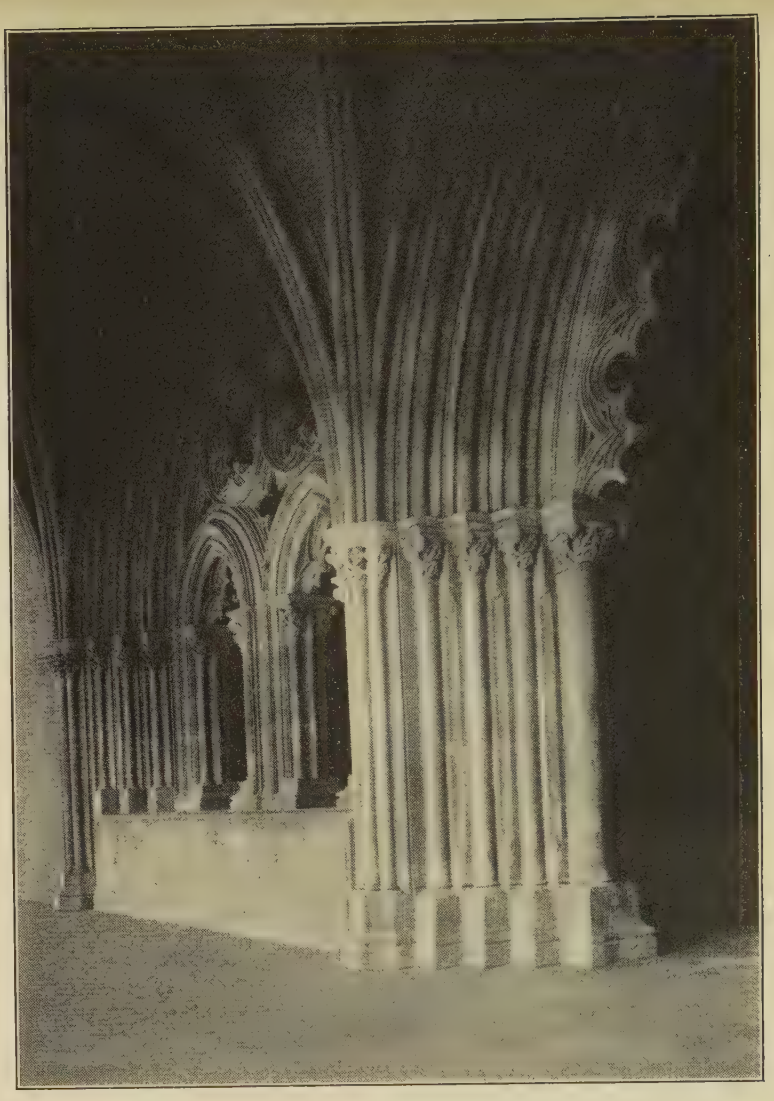
KLOSTER BATALHA, GROSSER KREUZGANG MIT TURM



KLOSTER BATALHA, BLICK DURCH DIE FENSTER DES KREUZGANGS



KLOSTER BATALHA, INNERES DER KIRCHE



KLOSTER BATALHA, PORTAL UND FENSTER DES KAPITELSAALS

mächtigen Marmorblock, dessen Seiten lange Inschriften und ein reicher Doppelfries mit Rubusblättern und den von diesen eingeschlossenen Wahlsprüchen «il me plet (plait)!» und «Por bem!» zieren. Auf der oberen Platte sind die Statuen eines Königspaares sichtbar, über dessen gekrönten Häuptern sich schützend herrliche gotische Baldachine breiten. Es ist der Sarkophag der Gründer der Kapelle und der ganzen Klosteranlage, des Königs Johann I. und der Königin Philippa von Lancaster. Nicht jedem wird der Ursprung des so würdig klingenden zweiten königlichen Wahlspruchs bekannt sein. König Johann wurde nämlich einmal von seiner Gemahlin überrascht, als er eine Hofdame küßte, und entschuldigte sich schnell gefaßt mit den Worten: Por bem! »In Ehren!« Diese geistesgegenwärtige Ausrede wurde zum Wahlspruch und prangt nun auf dem Sarkophag des Königs. »Kleine Ursachen, große Wirkungen!« Die portalartigen Nischen an den Wänden sind die Ruhestätten für die Söhne des Königspaares, für Pedro und Juan, die beide in Schlachten den Heldentod starben, für Heinrich, den Seefahrer, der sich um das portugiesische Seewesen große Verdienste erwarb, und für Fernando, den »heiligen Prinzen«, der nach einem Feldzuge als Geisel im marokkanischen Lande blieb und nicht in sein Vaterland zurückkehren wollte, weil seine Befreiung den Verlust Ceutas für Portugal bedeutet hätte. Die Marokkaner quälten den standhaften Prinzen zu Tode. Sein Leichnam wurde nach einem siegreichen Kriege der Portugiesen gegen Tanger nach Portugal gebracht und feierlich nach Batalha überführt. Der älteste Sohn des Königs Johann, sein Nachfolger auf dem Thron, ruht, wie schon bemerkt, vor dem Hochaltar im Chor der Kirche.

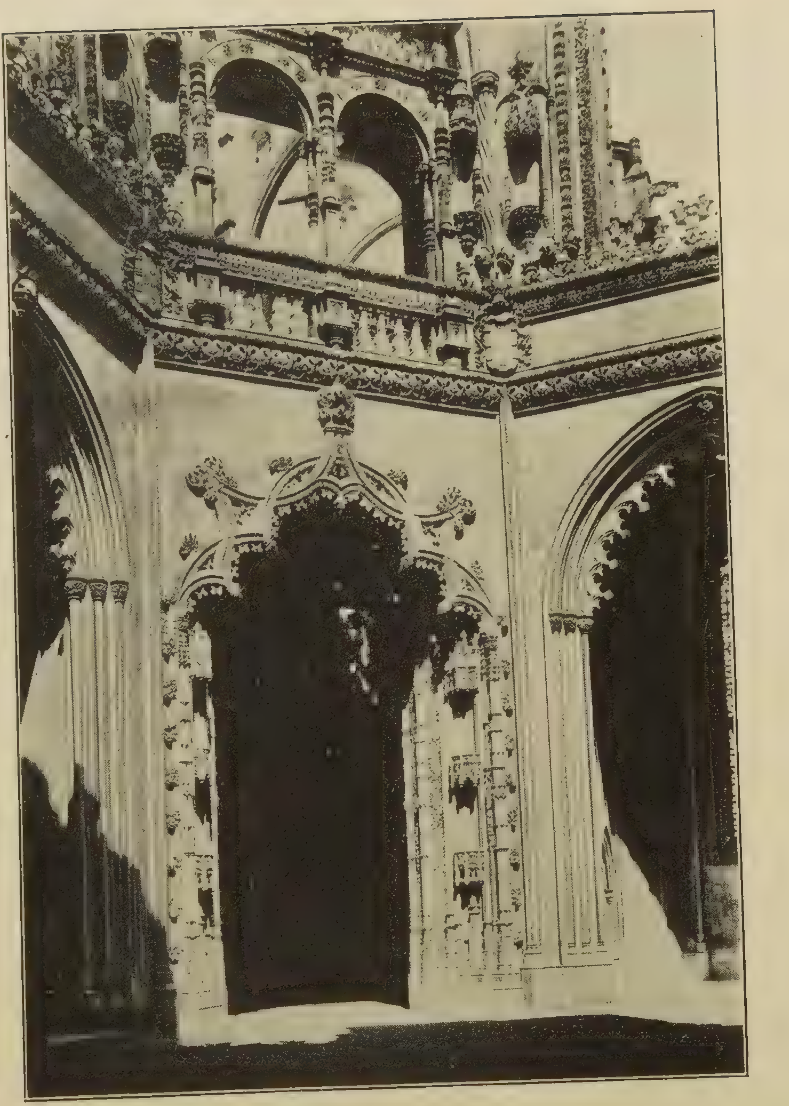
Ist schon die Capella do Fundador eine Überraschung, so versetzt uns der große Klosterhof, auf dem man durch eine Tür des nördlichen Seitenschiffes der Kirche unvermittelt gelangt, in eine ganz unbeschreibliche Stimmung. Durch Öffnungen, die durch Säulenschäfte, so zierlich und fein wie Blütenstengel, gegliedert und im oberen Teil mit unvergleichlich schönem, steinernem Maßwerk ausgefüllt sind, schaut der entzückte Besucher in einen Gartenhof von unsagbarer Pracht. Ein feenhafter Blumenflor mit Palmen und Rosenbüschen faßt breite Kreuzwege ein und bildet den Teppich, aus dem sich der grandiose Kirchenbau erhebt. In drei herrliche Gruppen gliedert sich der Abschluß des Klosterhofes: oben das Mittelschiff der Kirche, bekrönt von kunstvollem Gesims mit schlanken Fialen, die wie seltsame Blumen in den blausamtenen Himmel wachsen; darunter das eine der Seitenschiffe mit hohen und tief eingerahmten gotischen Fenstern, über denen ein reich durchbrochenes Geländer sich entlang zieht, unten aber die großen, weiten Öffnungen des Klosterganges, deren Füllungen zum Prächtigsten gehören, was je in der Gotik geschaffen wurde. Aus fünf sehr zierlichen Säulen wächst wundervoll verschlungenes Maßwerk empor, das mit dem Astwerk von Dornenhecken vergleichbar ist, wenn man überhaupt vergleichen will, was einzigartig ist. Am ehesten denkt man an kostbare Spitzen. Imposant ist von hier der Blick auf den Turm des Klosters mit seinen reichgeschmückten Fenstern, seinem unvergleichlich schönen Kreuzgesims, den auf- und absteigenden Treppengeländern und der filigran-durchbrochenen Spitze. Einen unvergeßlichen Anblick genießt der Beschauer, wenn er in den rund um den Hof führenden, schattigen Gängen bis zur abschließenden Wand zurücktritt und auf die von Sonnenlicht überfluteten Mauern der Kirche blickt, die wie Gold blenden, und auf die um so dunkler beschatteten, die durch einen ätherisch feinen, duftigen Schleier aus bläulichem Licht schimmern. Und wie prangen auf diesem Grunde das frische Grün und die in zartester Farbenreinheit rot und weiß schimmernden Blütenkelche! Und wie warm die von Rosendüften erfüllte Luft! Indiens glutvoll schöne Bauten, an denen die erfindungsreichen Baumeister des königlichen Gründers sich ihre Anregung holten, können diese Herrlichkeiten unmöglich übertreffen. Gerade die köstliche Zier dieser Spitzbogen entstand zu jener Zeit, da Portugal ein Weltreich war und seine Künstler auf kielschnellen Galionen nach Indien zogen, um dort für ihre königlichen Auftraggeber Prunkbauten zu errichten und sich Anregungen an Hindustans üppig phantastischen Märchentempeln zu holen, die heidnischen Motive ins Christliche hinein zu veredeln und in Zierat von nie gekannter Pracht im Mutterlande an Palästen und Gotteshäusern wieder neu erstehen zu lassen.

In dem an den Kreuzgang grenzenden quadratischen Kapitelsaal aber herrscht geheimnisvolles Dämmerlicht, in dem die sanft

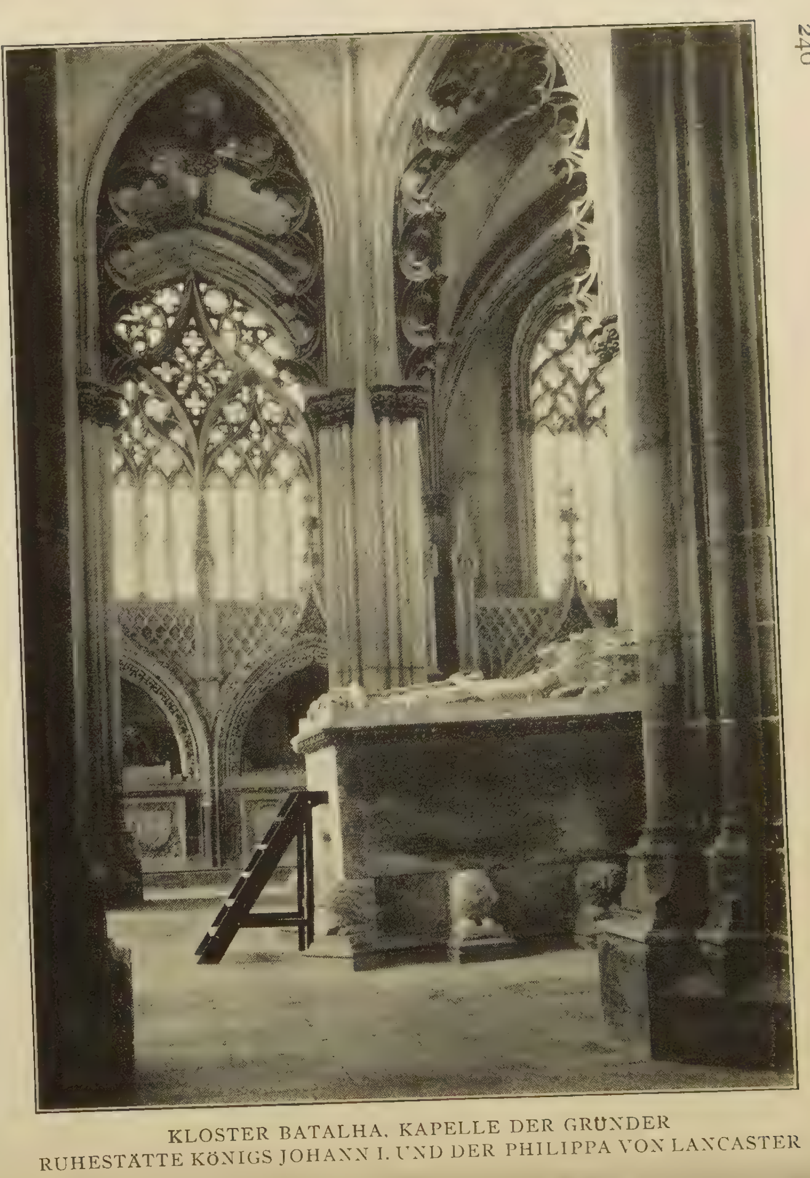


KLOSTER BATALHA, BLICK AUS DEM KAPITELSAAL IN DEN KREUZGANG

KLOSTER BATALHA, BRUNNENECKE IM KREUZGANG



KLOSTER BATALHA
PRACHTPORTAL DER UNVOLLENDETEN KAPELLEN



KLOSTER BATALHA. KAPELLE DER GRÜNDER
RUHESTÄTTE KÖNIGS JOHANN I. UND DER PHILIPPA VON LANCASTER

hereindringenden roten, blauen und grünen Wellen des einzigen, aber desto herrlicheren gotischen Fensters sich mit dem stark gebrochenen, hellgoldenen Schimmer, der vom Kreuzgang hereindringt, mischen. Eine einfache, großzügige Gotik, die an die Remter der Marienburg erinnert, zeigt dieser Saal, dessen Riesengewölbe frei, ohne jede Stütze, den Raum überspannt. Acht gotische Pilaster schießen an den Wänden empor und verzweigen sich zu je drei Gratbogen, von denen sich sechzehn zu einer reich skulptierten Rosette vereinigen, in deren Mitte — merkwürdig genug, aber zu der Eigenart des Raumes passend — die Gestalt Luzifers sichtbar ist. Und doch, die Krone aller Herrlichkeiten baut sich unserem Blick in den »Unvollendeten Kapellen«, den capellas imperfeitas, entgegen. Sie sollten das grandios gedachte Mausoleum der portugiesischen Herrscher werden. Wunderbar erdacht, doch zu spät begonnen und zu oft unterbrochen, zog sich aber der Ausbau immer weiter hinaus. Die Gotik wurde, als der Bau schon zu einer bedeutenden Höhe gediehen war, von der Renaissance überholt. Portugal wurde Weltreich; die Schätze beider Indien und Afrikas und die Diamanten Brasiliens flossen ihm zu und ein neuer, ein nationaler Stil, erblühte und zierte die Capellas mit einem fremdartigen Rankenwerk. Emanuel der Große, der diesem Stil seiner Zeit den Namen gab, verlor wie so mancher seiner Vorgänger die Lust, das entlegene Batalha weiter auszubauen und seiner Vollendung entgegenzuführen. Er bestimmte zwar in seinem Testament, daß seine Nachfolger sich des Baues annehmen sollten, er selbst aber widmete sich fast ausschließlich seiner stark heranwachsenden Hauptstadt Lissabon, zu deren Verschönerung er viel beigetragen hat und in deren Nähe, zu Belem, er ein prachtvolles Kloster und einen Turmbau sich zum Mausoleum schuf. Sein Nachfolger, Johann III., schritt mit vielen guten Absichten an die Weiterführung des Baues in Batalha, doch ging auch ihm die Lust aus, da in seine Zeit eben jener Übergang von der Gotik zur Renaissance fiel. Ein Glück war es, daß der König Einsicht genug besaß, den Bau einzustellen, als sich niemand fand, ihn im alten Stil zu vollenden. So blieb das Bauwerk ein Torso, der immer tiefer in Vergessenheit sank, als die Zeiten sich änderten und Portugal von seiner politischen Machtstellung herabsteigen mußte. Aber trotz dieser Vernachlässigung und obwohl Batalha ein Torso blieb, ist es die Krone unter allen Schöpfungen des Emanuelstils in Portugal. Es läßt die später entstandenen viel gerühmten Bauten von Belem weit hinter sich.

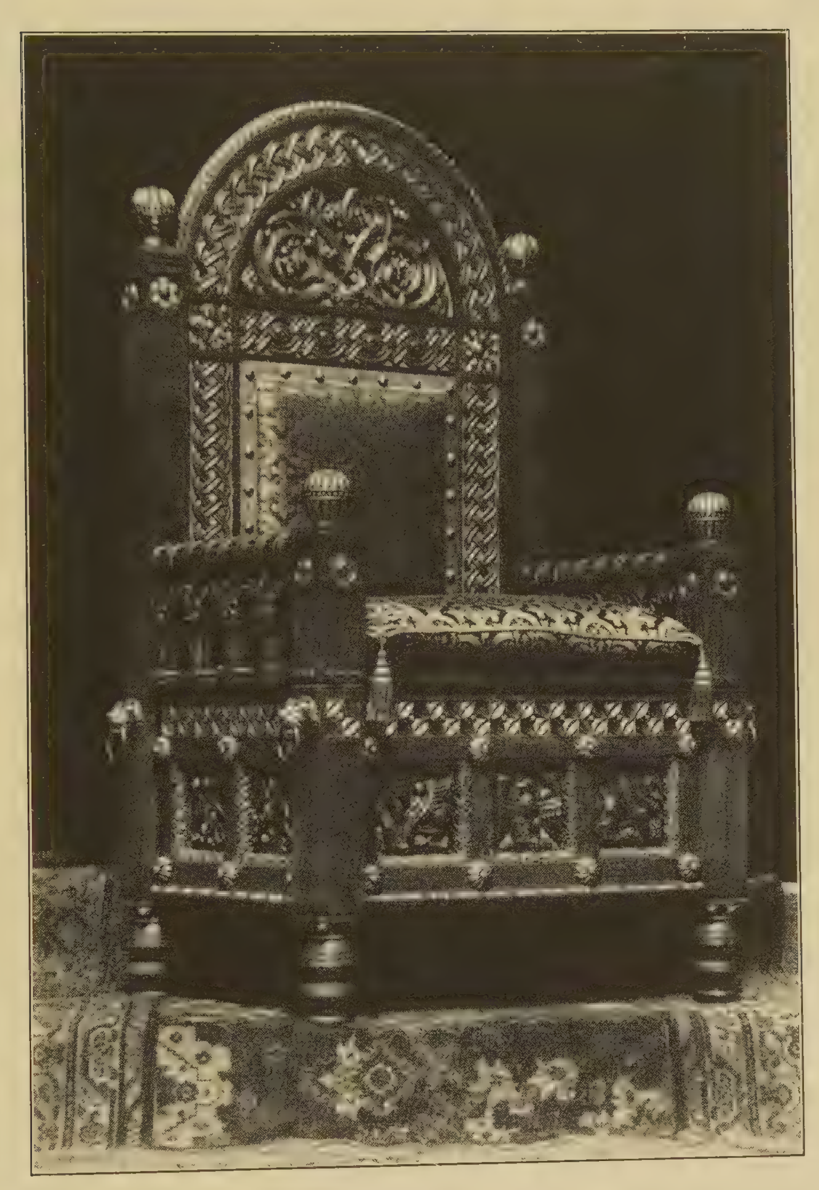
Aus der gotischen Zeit stammt der Hauptteil des von kolossalen Pfeilerbündeln umstellten Rundbaues, an den sich ein Kranz von sieben Kapellennischen mit einfachen gotischen Wölbungen anschließt. Die Pfeiler selbst bergen kleine, jetzt vermauerte Räume, in denen die Särge der Mitglieder des Königshauses, die in der Kirche nur provisorisch bestattet sind, beigesetzt werden sollten. Erst die Zeit Emanuels des Großen fügte jenen berückenden Schmuck hinzu, der sich in seiner höchsten Vollendung in einem gegen 15 Meter hohen Prachtportal offenbart. Die Leibungen der Pfeiler dieses Portals sind durch ganze Gruppen von beispiellos dünnen und reichgestalteten Säulchen verkleidet, die in den Zwischenräumen mit unglaublich üppigen Ornamenten, Ranken, Blättern, Blumen, delphinartigen Figürchen, Baldachinen usw. angefüllt sind. Geradezu verblüffend wirkt der aus sieben Leibungen bestehende Bogen des Portals, der in Wahrheit steinernen Spitzenbehängen gleicht, da jede der sieben Leibungen vollständig ausgearbeitet ist, sodaß man, wie auch an der Pfeilerzier, mit den Fingern tief hinter die ganz frei hängenden Gebilde greifen kann. Dieses Portal ist der Triumph der portugiesischen Steinmetzen emanuelischer Zeit. Es ist unmöglich, den Stein mehr zu vergeistigen, als es hier geschah. Er wirkt so filigran, seine Gebilde sind von solcher Feinheit und Schönheit, daß ein Goldschmied in weichem Edelmetall kaum feiner arbeiten kann.

Zum Schluß sei noch des zweiten Klosterhofes gedacht. Seine schlichten, spätgotischen Formen (15. Jahrhundert) können sich nicht messen mit denen des Kapitelsaales oder gar mit der prunkenden Kraft des benachbarten Großen Hofes. Aber in seinem friedvoll stillen Bereich erfüllt ein Schwall von üppigen Rosenbüschen, voll schwerer Blütenmassen die Luft mit betäubend süßen Düften — Rosen von Schiras!

EIN NEUER BISCHOFSSTUHL
IN ST. GABRIEL IN MÖDLING (Nied.-Öst.)

Von P. ALFRED FRÄBEL

Bei den in unserer Klosterkirche häufig stattfindenden Pontifikalfunktionen wurde schon seit langem das Fehlen eines würdigen bischöflichen Thronsessels als Mangel empfunden. Der neue Bischofsstuhl, den ich den Lesern der Christlichen Kunst nebenstehend im Bilde vorführe, ist in viermonatiger Arbeit in der Werkstätte unseres Klosters fertiggestellt und bei der Erteilung der hl. Priesterweihe an 27 unserer Alumnen durch Se. Eminenz, den Herrn Kardinal Piffl am 13. Mai zum ersten Male in Gebrauch genommen worden. Der Gesamtentwurf und die Zeichnungen zu den Details stammen vom Schreiber dieses. Die Schnitzarbeiten führte ein in unserem Kloster lebender Bildhauer, Mathias Männeken aus Aachen sehr korrekt und sauber aus. Die Schreiner und Polsterarbeiten wurden von Laienbrüdern unseres Klosters hergestellt. Der Stuhl ist in allen seinen Teilen aus Eichenholz, nur die ringtragenden, im Sinne der romanischen Kunst stilisierten Löwenköpfe sind in Gelbguß hergestellt und ein Geschenk des durch seine Freigebigkeit für kirchliche Zwecke rühmlichst bekannten Herrn Arthur Krupp, Exzellenz in Berndorf, N.-Österreich. Der rotgoldfarbene Seidenbrokat wurde mir als Gegengeschenk für einen Paramenten-Entwurf von der Wiener Seiden-Paramentenfirma Flemmichs Söhne überlassen. Nur so war es uns möglich, uns trotz der Not der Zeit ein so verhältnismäßig prunkvolles Stück zu leisten. Hölzerne Thronsessel aus romanischer Zeit konnten mir bei Anfertigung des Entwurfes nicht zur Anregung dienen, denn meines Wissens existieren aus dieser Zeit nur noch einige steinerne Bischofs- und Abtstühle. Einer von diesen, der in der Michaelsabtei zu Siegburg aufgefunden und im XXXIV. und letzten Jahrgange der Düsseldorfer Zeitschrift für Chr. Kunst von Egid Beitz besprochene Sessel des Abtes Kuno I. zeigt auf der Lehne ein Brustbild der Muttergottes, die von den beiden Evangelistentieren Stier und Löwe flankiert wird. Unter dem Sitz ist das dritte Evangelistensymbol, der Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Das vierte Symbol wäre derjenige selbst, der auf dem Throne sitzt. Dieselbe merkwürdige Symbolik zeigen auch eine Anzahl italienischer Kanzeln und Ambonen, wo den vierten Evangelisten derjenige bezeichnet, der die Kanzel oder den Ambo besteigt. Ohne Sinn ist es bei der Siegburger Kathedra auch nicht, »daß der Adler unter dem Sitze steht, daß er die Schwingen breitet und in stolzer Haltung aufblickt, als wolle er im nächsten Augenblicke mit dem, der auf dem Sessel sitzt, zur Sonne, ja höher noch, zum Throne Gottes fliegen«. Die tiefsinnige Symbolik dieser Kathedra, die so recht der Entstehungszeit derselben, dem XII. Jahrhundert entspricht und vom Verfasser des erwähnten Artikels auf die Anregung keines Geringeren als des Rupert von Deutz, des intimen Freundes des Abtes Kuno zurückgeführt wird, habe ich mir bei unserem Stuhl auch zu eigen gemacht und deshalb in den drei Füllungen der Vorderseite unterhalb des Sitzes in der Mitte den Adler mit ausgebreiteten Schwingen dargestellt, ihm zur Seite Löwe und Stier. Durch den Löwen wird auch die zu den Kardinaltugenden gehörende Stärke oder Tapferkeit versinnbildet. Auch die Tugend der Mäßigung kommt auf einem Löwen oder Elefanten sitzend vor. Der Adler ist das Sinnbild der Gerechtigkeit. In den seitlichen Füllungen unseres Bischofsstuhles sind Greifen, Fabeltiere mit Löwenleibern, Adlerflügeln und -köpfen. Man sieht sie oft an romanischen Kirchenportalen als Wächter des Heiligtums und sie können hier als Sinnbilder des obersten Wächteramtes des Bischofs gelten. Löwen, Greifen, Adler, Drachen und ähnliches Getier sehen wir auch oft als symbolische Zier an Leuchterfüßen, als Verkörperungen des guten und bösen Prinzips, die miteinander im Kampfe liegen. Sie sind deshalb auch eine passende Zier für einen Bischofsstuhl, denn er ist gleichsam auch ein Kandelaber, »denn der, der die Kathedra einnimmt, ist ein Licht der Kirche«. Fügen wir nun noch bei, daß in dem Bogenfeld der Lehne der romanisch stilisierte, Christus versinnbildende Weinstock zu sehen ist, so hätten wir alles gesagt, was über den symbolischen Schmuck dieses Thronsessels zu sagen ist. Die edle Behandlung des Eichenholzes in seinem bräunlichen warmen Ton, die Vergoldung der ornamentalen Teile, der Knäufe und Rosetten, das tiefe, leuchtende Kobaltblau der Ornament- und Reliefgründe zusammen mit dem rot-gold schimmernden Seidenbrokat des Kissens und des Rückenpolsters geben eine vorzügliche, wahrhaft festliche Gesamtwirkung.



BISCHOFSSTUHL IN MÖDLING



EIN FRÜHWERK HANS LEINBERGERS

Von HANS BRAMM

In der Pfarrkirche St. Kassian zu Regensburg steht auf dem Rokokoaltar des rechten Seitenschiffes eine Madonna mit Kind. Sie weist den Typ der sogenannten »schönen Maria« auf, wie ihn Friedländer[1]) durch ein mit Sternen auf Kopftuch und Schultern geschmücktes Gewand, dessen Ärmel mit geknüpften Fransen behängt sind, charakterisiert sein läßt. — Die holzgeschnitzte Figur (95 cm hoch) wird im Handbuch Dehios als »Gnadenbild«, eine in Holz geschnitzte Nachahmung der »schönen Maria« genannt, in den »Berühmten Kunststätten«[2]) eine »linienschöne bemalte Holzstatuette des 16. Jahrhunderts«, derentwegen nach ihrer Erwerbung aus der Minoritenkirche, im Interesse der Wiederbelebung des Kultes der »schönen Maria«, die Kirche St. Kassian unter Kanonikus Göz von J. P. Göz restauriert wurde. O. C. v. Weegmann (Diss. München 1909) hebt den »nachklingenden gotischen Schwung« an der »sehr feinen Arbeit« hervor, hält sie für Regensburger Arbeit, die nichts mit der Landshuter Schule (Moosburg. Madonna) zu tun habe. — Genaueres bringt H. v. Walderdorff[3]). Er berichtet, was oben schon gesagt, dazu aber, daß die Statuette »bis 1724 an einer Säule« in der Minoritenkirche gestanden, daß sie am 13. August 1747 in St. Kassian aufgestellt wurde und die Restauration von 1749—60 durch einen G. B. Göz (vgl. oben J. P. Göz) stattfand. Dabei wurde das rechte Seitenschiff mit Gemälden aus der Geschichte der Kirche zur »schönen Maria« (heutige Neu-Pfarrkirche) ausgeschmückt. Von Walderdorff beschreibt dann die Figur und macht auf die Abweichung von dem Typ der schönen Maria aufmerksam, daß das Kind hier einen Vogel halte. Er erklärt sie ganz richtig aus einem Mißerkennen des in Holz nachschnitzenden Künstlers. — Tatsächlich zeigt das alte eigentliche Gnadenbild, das Gemälde in der »Alten Kapelle«[1]), über dem Händchen des Kindes einen Gürtelknopf, der Farbenholzschnitt Altdorfers[2]) aber eine Pergamentrolle, die beide bei ungenauem Zusehen wie der Kopf eines Vögelchens aussehen, das aus der Hand herausschaut. In Mariae-Läng[3]) gibt die Figur der schönen Maria diese Abwandlung in einem sitzenden Vögelchen. — In unserem Falle wird wohl die Gründlichkeit des Restaurators des 19. Jahrhunderts (1863/64 fand wieder eine Restauration statt[4])) diese Unklarheit beseitigt haben, indem er, nun nicht mehr zu verkennen, ein Vögelchen mit gespreizten Flügeln dem Kind in die Hand gab, d. h. ein neues Kind mit dieser mit dem Körperchen verwachsenen Korrektur schuf. Er lehnte sich dabei allerdings wohl an Altdorfers Farbenholzschnitt an, das Lockenköpfchen, die kleinen Arme, besonders der eigentümlich greifende rechte, wie das ganze Sitzen,



MUTTERGOTTES IN ST. KASSIAN ZU REGENSBURG

[1]) Friedländer, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1891. — [2]) Ber. Kunststätten Bd. 52, Regensburg, von H. Hildebrandt, Leipzig 1910. — [3]) H. v. Walderdorff, Regensburg i. s. Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896.

[1]) Walderdorff a. a. O., S. 257. — [2]) Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung Bd. 7, Berlin 1886, von Lippmann S. 154. — [3]) Walderdorff a. a. O., S. 273. — [4]) Walderdorff a. a. O., S. 272.

sind ähnlichst nachgeschnitzt. Doch die Fassung, das sternenübersäte Gewand der Maria, wie es die Abbildung in Walderdorff [1]) bietet, und die Krone sind unbedingt dem Geschmack der sechziger Jahre eben dieser Restauration zuzuschreiben. — Soweit unseres Wissens die bisherige Erwähnung des Werkes.

Wir betrachten nun, was sich uns ohne die Zutaten des Kindes und Zepters erhalten hat. Eine wohlproportionierte Frauengestalt steht vor uns, die ausgesprochenen Kontrapost und das Schmiegsame gotischen, sich hingebenden Stehens in sich vereint. Ein relativ geschlossener Kontur umschließt reich belebte Linienformen. Das Gesicht ist länglich oval, hohe Augenbrauen wölben sich über ein wenig traurig blickenden Augen mit schweren Lidern. Aus breiter Stirn zieht ein schmaler Nasenrücken in leichtem Aufsteigen, in der Mitte schwellend und wieder schmal werdend, bis zur runden Spitze. Die Nasenflügel liegen eng an und grenzen scharf an die Backen. Der Mund, geschlossen, tritt mit seinen Lippen nicht sehr stark hervor, zeigt aber schnittige Ränder. Das querovale Kinn und die flachgewölbten Backen gehen voll zum Hals über, der schmal und rund ist. Zwischen Kapuze und Gesicht zieht, wie in Altdorfers Farbenholzschnitt, eine schmale Haarsträhne zum Halse. Sie ist heute mit dem Grün des Kapuzeninnern übermalt. Die Hände sind weich, die Finger rundlich, Grübchen sitzen, wo sie vom Handrücken ausgehen. Aus der Stellung der rechten Hand erkennt man, daß das ursprüngliche Kind wohl mehr parallel dem Frauenkörper gesessen haben muß. Das jetzige Kind ist nur zwischen Handballen und Frauenbrust eingeklemmt. Die linke Hand Mariens hat sicherlich kein Zepter gehalten, sie ist in reiner Gefühlsgeste auf die Brust gelegt. — Die Schultern und Schenkel dringen durch die teils glattanliegende Gewandung wohlgeformt hindurch. — Die Gewandung fließt über den betonten Körper hin, wird von oben nach unten reicher an eigenwilligerem Faltenspiel, es bauscht sich, es strömt und will wie feuchtes Element über einen auftauchenden Körper hin wieder zu sich zurück. Die Gewandung besteht aus reich wallendem Mantel mit weitgeöffneten Ärmeln und kapuzenartiger Kopfbedeckung. Als Schmuck dienen quergerillte Bandstreifen entlang den Rändern der Kapuze, der Ärmel, des Mantelsaumes, auf der rechten Schulter ein Stern und über den Ärmeln Gehänge von geknüpften Fransen. Diese sind an rautenförmig gemusterten Ornamentstreifen, auf denen rechts die Buchstaben M und A̅, links IHES stehen, befestigt. Aus den Mantelärmeln heraus kommen die enganliegenden Ärmel des Gewandes, wieder mit rautengemusterten Manschettenstreifen geziert. Unter dem unteren Mantelsaume stößt das durch kleinfälteligere Behandlung als leichterer Stoff charakterisierte Gewand hervor und verbirgt den rechten Fuß, der linke des Spielbeins trägt den breitrunden Schuh der zwanziger Jahre. Die Tracht als solche ist die der schönen Maria; sie fußt auf der Tracht, die man auf dem alten Gemälde sieht, ist aber ins Imposante, Prunkvolle, entsprechend der sich reich kleidenden Zeit des 16. Jahrhunderts, gesteigert. Für die Fassung war wohl auch der Altdorfersche Farbenholzschnitt maßgebend, das Grün der Innenseite der Kapuze, das Rot der Gewandärmel hat selbst der Restaurator des 20. Jahrhunderts überliefert, wenn sich auch sonst der graublaue Mantel, der 1896 nach Walderdorff noch der alte sein könnte (freilich sind die Sterne wohl auf 1863/64 zurückzuführen), heute in Gold präsentiert.

Es liegt nun daran, durch vergleichende Betrachtung der stilistischen Eigenart die künstlerische Herkunft unserer Figur festzustellen. Der erste Blick sagt: Leinberger-Kreis. — Die Madonna des Moosburger Hauptaltares [1]) ist es an erster Stelle, die zum Vergleiche, schon der gleichen Gewandung wegen herausfordert, die auch hier keine andere ist, als die des schönen Marientyps: Der Mantel mit Kapuze und weitoffenen Ärmeln, die Fransengehänge, der Stern auf der Schulter, die z. T. mit Buchstaben gezierten Ornamentstreifen entlang den Gewandsäumen und das feinfälteligere Gewand. Auch das Gesicht hält dem Vergleiche stand, bis auf den breiteren Unterkiefer in Moosburg, stimmen die dünnen rahmenden Haarsträhnen, die hohen Augenbrauen, schweren Lider, das quer-ovale Kinn, das mit den Backen voll zum Halse übergeht, auch die rundlichen Finger überein. Die Faltensysteme unserer Figur sind wie in Moosburg die bekannten Leinberger-Motive: Den Leib überquerende Schüsselfalten mit kurzem schlängelndem Ausläufer. Die unterste Schüssel führt mit großer Schleifsteg-

[1]) Walderdorff a. a. O., S. 271.

[1]) Feulner, Meisterwerke d. Plastik Bayerns, Bd. III, Taf. II.

falte zur Erde. Dort windet sich die Falte entweder kurz zurück, um sich mit ungefähr horizontaler Kurve gleichsam selbst zu unterstreichen und dann im Bauschen der Saumfalten zu verlieren, oder sie bildet einen zackigen Faltenbogen, unter dem sich die Fußspitze des Spielbeines durchschiebt, wie es in Leinbergers Schulkreis wiederholt vorkommt, z. B. bei der Madonna im Wallraff-Richartz-Museum[1]), bei Krenіß' Altöttinger Türfiguren[2]) und auch hier bei der Sankt-Kassians-Madonna. Auch das zweite Faltenmotiv des von der Hüfte ab fallenden Mantelsaumes, der sich in einer Steg- oder Strangfalte mit einem Knick zur Glocke weitet, ist vorhanden; auf der rechten Seite eng am Standbein anliegend, auf der linken wie in Moosburg, weit abwehend vom Körper. Beim Vergleich der Körper zeigt sich das gleiche kontrapostierte Stehen, das in Moosburg dureh die ins Ungeheuerliche gesteigerten Faltenmotive und das aufrechte Tragen des Kopfes zu einem heroenhaften gestaltet ist. Zöge man aber die Falten ab und beugte die Moosburgerin den Kopf, so wäre man von der spiegelbildlichen Auffassung der Figur überzeugt. Das Stehen ist das gelöste, wie es die Figuren des St. Heinrich und St. Kastulus im Moosburger Schrein[3]) und der Kriegsknecht, der den St. Kastulus vor den Heidenkönig schleppt (Moosburg, Reliefs[4]), wie es am besten aber die Johannes der kleinen Reliefs im B.N.-M.[5]) und K.-F.-M.[6]) bieten. Es ist ohne Zweifel italienischem Einfluß zu verdanken. Wie die St. Kassians-Madonna aber die Faltenmotive noch verhalten gibt und ihr Stehen, obwohl im neuen Sinne gelöst, doch noch durch die sehr stark betonte Hüfte und die zurückgenommene rechte Schulter alte gotische Erinnerung in sich trägt, scheint für eine



MUTTERGOTTES VON NEUMARKT A. D. ROTT

Neuerwerbung des Bayerischen Nationalmuseums

[1]) Feulner a.a.O. Nr.7. — [2]) Ph. M.Halm, Meister d.Türen. v. Altötting, Christl. Kunst I, H. 6, S. 22.
[3—6]) Feulner a. a. O., Taf. II, I, Nr. 20, 21.

frühe Entstehungszeit zu sprechen. Tatsächlich steht auch ihr Gesicht mit dem schmaleren Unterkiefer, dem belebten Nasenrücken und schnittigen Munde dem frühen Werke Hans Leinbergers, das das Bayer. Nationalmuseum jetzt erworben hat, am nächsten. Diese Neuerwerbung des B. N.-M.[1]), eine sitzende Maria mit Kind, gibt alles Faltenwerk noch in einer so einfachen, im Vergleich zu den datiert späten Stücken natürlichen und daher noch keinen Eigenwert beanspruchenden Art. Das Körperchen des Kindes ist in der Wiedergabe der kleinen Fleischpolster noch unsicher gehandhabt, das Haar der Maria endlich in so geschlossener Masse gegeben, daß man unzweifelhaft ein Frühwerk, etwa um 1510, annehmen muß. Es läßt sich nicht in die Zeit von 1513—1527, zwischen die Moosburgerin und Pollingerin[2]) einordnen. — Das gleiche, trotz seines querovalen breiten Kinns noch schmalkieferige Gesicht, die noch nicht so aufdringliche Faltenbehandlung findet man bei der Maria der Kreuzigungsgruppe im St. Emmeram-Vorhofe. Diese Gruppe ist



KREUZIGUNGSGRUPPE IN ST. EMMERAM ZU REGENSBURG





wohl mit E. Jaffé[3]) als eigenhändige Arbeit Leinbergers anzuerkennen. Die Maria[4]) weist im Gesicht solche Qualität auf, in der Faltenbehandlung solche Ähnlichkeiten, daß man bei der frühen Datierung 1513 noch nicht an Arbeiten eines Leinberger-Schülers denken kann. Diese Faltensysteme muß schon der Meister selbst geschaffen haben. Sie sind schon selbständiger als bei der St.-Kassians-Madonna, die also wohl vor 1513, doch nach 1510, vielleicht im Jahre 1512 geschaffen sein mag. — Weitere stilistische Zusammenhänge zwischen Leinberger und seiner Schule bestätigen die frühe

[1]) Inventar-Nr. 24/311. — [2]) Feulner, a. a. O. Nr. 15. — [3]) O. E. Jaffé, Dissertation München 1922. — [4]) Abb. im Text. Die Figurengruppe ist, trotzdem Jaffé schon darauf aufmerksam gemacht hat, weiter den Witterungsunbilden ausgesetzt und wird in kurzer Zeit zerfallen, und die Zahl 1513, die noch an 3 Stellen lesbar vorhanden ist, ausgelöscht sein.

Datierung, doch behalte ich mir die Ausführung hierüber im größeren Rahmen vor.

Nach diesen Feststellungen scheint es möglich, auch die Madonna von St. Kassian als eigenhändiges Werk Hans Leinbergers anzunehmen. Wir hätten in ihm ein weiteres Frühwerk erhalten, ein zweites in Regensburg. Man darf daraufhin vielleicht annehmen, daß Leinberger, bevor er im Jahre 1516 in die Dienste Herzog Ludwigs X. in Landshut trat, in Regensburg selbst tätig war. Diese Annahme wird gestützt durch die Tatsache, daß Leinberger sowohl in der St.-Kassians-Madonna, wie in der Moosburger Madonna, deren Entstehung in den Jahren 1513—1515 gesichert ist, schon den Typ der »schönen Maria« bringt, also in einer Zeit, in der ihr Kult in Regensburg noch nicht den großen Ruf und Zulauf hatte und sich noch kein Altdorfer mit Holzschnitten der »schönen Maria« beschäftigte. 1519 erst, nach der Judenvertreibung, wird die Verehrung der »schönen Maria« allgemein. — Leinberger hat also, wohl an Ort und Stelle und als Mensch, der sich auch für künstlerische Leistungen früherer Zeit interessierte, das alte Gnadenbild in der alten Kapelle gekannt, und ihm bei der Übersetzung in sein plastisches Schaffen die Bereicherung in der Gewandung angedeihen lassen. Das bestätigt neben der bekannten Gewandung, Mantel mit Kapuze, Ornamentstreifen, Fransen, Sternen auf den Schultern und der Brosche am Halse (vgl. Moosburger Madonna) vor allem das Christuskind, das, wie es das alte Bild zeigt, bekleidet gegeben wird und zwar nur bei unserer Figur und in Moosburg. Sonst bildet Leinberger seine Christuskinder nackt.

Daraus würde sich weiterhin ergeben, daß wohl, als sich Altdorfer nach 1519 bis ca. 1522 im Dienste der »schönen Maria« künstlerisch betätigte, Hans Leinberger der Gebende war, daß sich Altdorfer an die »schöne Maria« Leinbergers hielt, ebenso wie es wohl auch Erhard Heydenreich getan hat. Beides erkennt man aus dem Schnitt Ostendorfers[1]), der uns die wallfahrtende Menge vor dem Holzkirchlein und der »schönen Maria« auf der Säule zeigt: Nach Beginn der Wallfahrt (1519) hatte Heydenreich eine steinerne Maria auf der Säule aufgestellt. Wenn sich Ostendorfer bei seinem Schnitt an die Wirklichkeit gehalten hat, so sind, wie sie hier sichtbar, die Faltensysteme von Leinberger übernommen. Wenn wir uns auf eben diesem Holzschnitt Altdorfers Fahne ansehen, deren Figuren wirklich altdorferisch anmuten und dessen Farbenholzschnitt dazunehmen, so könnte uns das Christuskind in der Drallheit seiner kleinen Glieder und am ehesten in dem vollen Köpfchen des Farbenholzschnittes einen Begriff davon geben, wie das Kind unserer St.-Kassians-Madonna ausgesehen haben mag. Es kann nicht viel anders als das Kind der Moosburgerin gewesen sein, das dem letztgenannten Altdorferschen sehr ähnlich ist.

Mit der Aufnahme der um 1512 entstandenen St. Kassians-Madonna in Hans Leinbergers Kunstschaffen ist nicht nur eine erweiterte Basis für die Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung des Meisters selbst geschaffen, sondern auch gerade in diesem Stück das Meister-Vorbild für eine große Anzahl von Schulwerken, die dem zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts angehören, wiedergefunden.

---

[1]) Abb. siehe Tietze: Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923, S. 131.

DIE KRIEGERGEDÄCHTNIS-KAPELLE IN RUHPOLDING

Von RICHARD HOFFMANN

Zu den Perlen des Traungaues gehört Ruhpolding in dem tief herausgearbeiteten Alpenquertal der Weißen Traun auf sanfthügeligem ausgedehntem Talboden gelegen. Die Schönheit der Lage ist vor allem durch die immerwechselnden Kulissen des Tales der Seetraun und in der Urschlau wie durch die malerischen Schluchtentälchen des Sulz- und Westerberges bedingt. Für das engere Ortsbild ist der Hügel mit der Pfarrkirche St. Georg und dem Friedhofe bestimmend. Wegen der über der Ortschaft gelegenen Kirche hieß früher wohl auch das Dorf Kirchbichl (Kirchbühel). Auf diesem malerischen Hügel spielte sich seit Jahrhunderten das kirchliche Leben des Ortes ab. Auf ihm erhebt sich der eindrucksvolle Bau der Pfarrkirche. Sie ist eine sehr stattliche architektonische Anlage, die, würde sie im Flachlande stehen, ihre über das Mittelmaß hinaus-



PFARRKIRCHE UND KRIEGERKAPELLE ZU RUHPOLDING

gehenden Dimensionen deutlich offenbaren würde. In der großzügigen Alpenlandschaft jedoch kommen ihre Größenverhältnisse nicht im vollen Maße zur Geltung. Trotzdem ist die Kirche die Dominante nicht bloß im Ortsbilde, sondern auch in der ganzen Ruhpoldinger Talansicht. Der schöne Bau ist begonnen 1738, geweiht 1754 und vollendet 1757. Zuerst wollte man die mittelalterliche Kirche, eine Filiale von Vachendorf, belassen und gegen Süden einen Erweiterungsbau anfügen nach dem im Erzbischöflichen Archiv zu München liegenden Originalplan von J. A. Viscardi, 1699[1]. Dann aber entschloß man sich doch zu einem völligen Neubau an Stelle der engen alten Kirche. Das neue Gotteshaus stammt in seinem Plane wohl von dem Münchener Hofbaumeister Johann Gunetsrhainer, von dem ein Überschlag in der Ruhpoldinger Pfarrregistratur vorhanden ist. Der nämliche Architekt hatte einige Jahre vorher das elegante Raumbild der Münchner St. Anna-Damenstiftskirche geschaffen. Wie bei letzterer Kirche, so birgt auch in Ruhpolding das ziemlich nüchterne Äußere der Kirche ein inneres Raumbild von imposanter Wirkung. Die Kirche ist gar sehr des Besuches wert zumal jetzt nach ihrer vor zwei Jahren glänzend durchgeführten Innenrestauration. Westlich vom Turmbau erhebt sich ein eigenartiger steiler Fels, der den Ruhpoldinger Friedhof bildet. Der felsige Boden gestattet es kaum, die Särge nur einige Schuh tief einzugraben. Diese ob der Eigenart des Terrains einzigartige Begräbnisstätte hat bezeichnenderweise im Volksmunde witzig den Namen »Boandlalm« gefunden.

Für die Errichtung einer Kriegerehrung eignet sich tatsächlich keine Stelle besser als der Kirchberg. Er ist der gegebene Platz dafür. Und deshalb ist auch der Punkt, auf dem sich die nach dem Entwurfe von Architekt Willy Erb-München ausgeführte Kapelle erhebt, ganz besonders glücklich

[1]) Vgl. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, München 1912, S. 169 ff.



PFARRKIRCHE UND KRIEGERKAPELLE ZU RUHPOLDING VON WILLY ERB

gewählt. Die Kriegerkapelle steht auf halber Höhe des Kirchenhügels von einer schattigen Baumgruppe umgeben gerade da, wo der zur Kirche emporführende Seitensteig ein Knie macht. Bei der so wichtigen Platzfrage wie auch hinsichtlich der architektonischen Lösung des Kapellenbaues stand mit Rücksicht auf den alten barocken Bau der Pfarrkirche das Landesamt für Denkmalpflege beratend zur Seite.

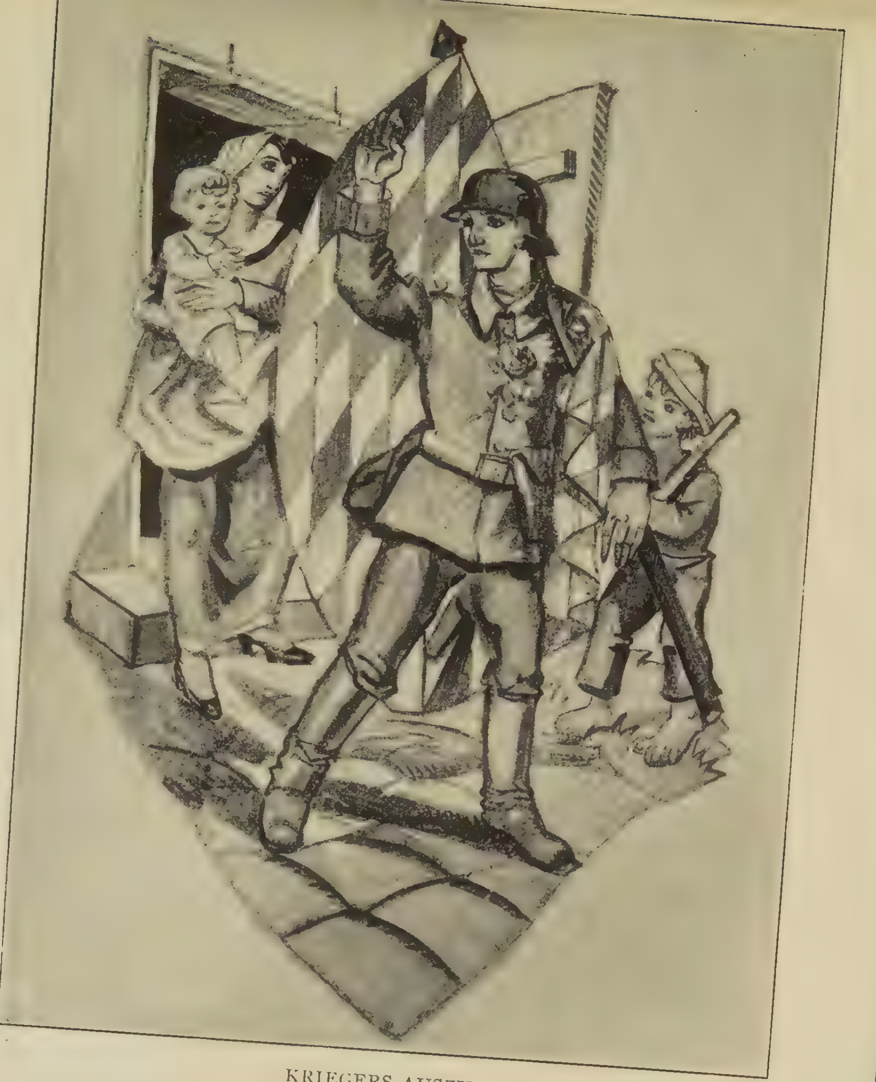
Der niedliche weißgetünchte Backsteinbau hat hohe Schindeldachung, die weit über den Eingang vorspringt. Der Zugang ist seitlich und führt zunächst in einen offenen Vorbau, eine Art »Paradeis«, wie an den Kapellen des altbayerischen Alpenlandes und in Tirol beliebt. Auf der einen Seite stützt eine lebhaft profilierte Holzsäule, auf der andern ein Mauerpfeiler das weitschattende Dach, während auf dem die Stützen verbindenden Querbalken als Zier die hl. Dreifaltigkeit in der Auffassung des sogenannten Gnadenstuhles aufsitzt, eine in Holz ausgesägte, mit vergoldeten Strahlen belebte reizvolle Malerei von Kunstmaler Karl Blocherer-München. Die hinter der Vorhalle liegende weißgetünchte Kapellenwand enthält zu beiden Seiten des Einganges angebrachte Wandmalereien, ebenfalls aus der Hand Blocherers. Sie stellen dar die Szenen des in den Kampf ziehenden und im Kampf gefallenen Kriegers. Der Künstler hat mit einer gewissen naiven aber gerade deshalb packenden Keckheit diese Bilder auf die kalkweiße Wand geworfen. Dabei ist auch auf eine Umrahmung der Szenen verzichtet: In feiner Weise ist dem Geschmacke und dem Schönheitssinn der Bevölkerung Rechnung getragen in Anlehnung an die Sitten und Baugewohnheiten des Dorfes in seinen blendend weißen bemalten Häuserfassaden. In die eine abgeschlossene Mauerwand der Vorhalle, die gegenüber dem Eingange liegt, ist die Tafel mit den Namen der Gefallenen eingelassen. Diese Tafel wie die Abdeckung der Brüstung der Vorhalle sind in Ruhpol-



KRIEGERGEDÄCHTNISKAPELLE ZU RUHPOLDING

PIETÀ

Holzgruppe von Georg Wallisch



KRIEGERS AUSZUG
Fresko von Karl Blocherer

KRIEGERS OPFERTOD
Fresko von Karl Blocherer



KREUZIGUNG
Glasgemälde von Karl Blocherer und Otto Lohr jun.

dinger Marmor ausgeführt. Eine Rundbogentüre mit Gewänden in Ruhpoldinger Marmor führt in das gewölbte Innere, dessen Nische auf niedrigem unverputztem und mit dem gleichen Marmor abgedecktem Backsteinsockel die Holzgruppe der Pietà von Bildhauer Georg Wallisch-München beherrscht. Das Kunstwerk ist schon in einer früheren Nummer der Zeitschrift beschrieben worden (Heft 4/5, Januar und Februar 1925, S. 102). Die Gruppe ist aus Lindenholz geschnitten und dann mit Nußbeize eingelassen, wodurch ein weicher samtener Ton erreicht worden ist. Die Auffassung, wie die Madonna sitzend den Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße trägt, wie die Schmerzensmutter ihren Oberkörper etwas zurücklegt und die Arme ausbreitend auf ihren göttlichen Sohn weist, ist tief ergreifend. In den seitlichen Engelsfiguren erhält der erschütternde Ernst der Kunstschöpfung eine wohltuende Milderung. In ihrer zurückhaltenden Tönung spricht das Werk unmittelbar zu uns und bildet in dem einfachen Kapellenraum, der auf ornamentalen Schmuck bewußt verzichtet, den Brennpunkt der ganzen Anlage. Die beiden seitlichen ovalen Fenster sind mit Glasgemälden — Kreuzigung und Auferstehung — nach dem Entwurfe von Kunstmaler Blocherer geschmückt. Die Ausführung der Gemälde stammt von Glasmaler Otto Lohr jun.-München. Durch diese Fenster fällt mystisches Licht in den sonst schmucklosen Raum und überhaucht das Kalkweiß der Wände mit zartem farbigem Schimmer. Vortrefflich harmoniert damit das gedämpfte Rot des Ziegelpflasters.

Die Ruhpoldinger Kriegergedächtnis-Kapelle gehört entschieden zu den künstlerisch besten Lösungen, welche die Gegenwartskunst auf dem Gebiete der Kriegerehrungen geschaffen hat. Das Gelingen des Werkes beruht vor allem darauf, daß Architekt Erb mit seltenem Geschick und künstlerischem Takt in der Gesamtanlage des Baues wie auch bei Durchführung der Einzelheiten vorgegangen ist. Alles wirkt zusammen, um hohe künstlerische Werte zu erzielen: Im Kalkweiß des Mauerwerks, in



AUFERSTEHUNG

Glasgemälde von Karl Blocherer und Otto Lohr jun.

dem zurückhaltenden Farbton der Schindeln und in der malerischen Zier der Außenwände steht die Kapelle reizvoll in der Landschaft. Der niedliche Bau erscheint wie mit dem Terrain verwachsen: Bald entsteigt er kraftvoll dem Boden, bald breitet er sich behaglich aus, bald wiederum lehnt er sich an die weichen Linien des Bergrückens. Und wie schön harmonieren die Farbtöne des Kapellenbaues zu dem Saftgrün der Wiese mit ihrem bunten Blumenschmuck! Das Laubdach naher Baumgruppen nimmt die Kriegerkapelle unter ihren Schutz: Wahrlich eine Stätte des Friedens, würdig der Erinnerung an jene toten Helden, die in der Vollkraft ihrer körperlichen und geistigen Fähigkeiten und in der Blüte der Jahre ihre so schöne Heimat verlassen mußten. Der dankbare Sinn der Gemeinde konnte ihnen kein schöneres und stimmungsvolleres Plätzchen weihen und kein gehaltvolleres Denkmal schenken, das in seiner künstlerischen Formengebung wie in seinem geistigen Gehalte das Andenken an die gefallenen Brüder besser ehren würde.

DAS MUSEUM PETRIANUM IN ROM

Von CURT BAUER

Hinter der linken Kolonnade der Peterskirche, wo einst ein schmutziger Gebäudekomplex die Gegend verunzierte, erhebt sich heute ein zweistöckiger Monumentalbau, der mit den darin aufgestellten Kunstgegenständen die Ewige Stadt um eine Sehenswürdigkeit von ganz außerordentlicher Bedeutung bereichert. Es ist das von dem Architekten Giovenale errichtete Museum Petrianum, das Papst Benedikt XV. auf Anregung des verstorbenen Monsignore Giuseppe de Bisogno erbauen und Pius XI. vollenden ließ.

Der Grundgedanke des neuen Museums war es, alle diejenigen Kunstwerke, die sich auf den Bau der alten und neuen Petersbasilika beziehen oder dort ursprünglich ihren Platz hatten, jetzt aber an den verschiedensten ungeeigneten Orten verstreut herumlagern, zu sammeln und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dieser an sich sehr

schöne Plan wurde zwar im ersten Übereifer zu weit überschritten, indem man nicht nur wichtige Fragmente, die seit alters her zu der Unterkirche gehörten, aus der geweihten Stätte entfernte, sondern sogar das herrliche Grabmonument Sixtus IV. aus der Sakramentskapelle trug, um es dem Museum einzuverleiben. Durch Ernennung Nogaras, des Leiters der Vatikanischen Museen, zum Direktor des neuen Museums, wußte Pius XI. weiteren Übergriffen Einhalt zu gebieten. Denn auch ohne jene Monumente, deren Überführung uns als eine Entweihung berührt, vermochte das neue Museum Schätze zu sammeln, die durchaus in kunsthistorischer Beziehung als einzigartig bezeichnet werden können.

Für die weiteren Kreise dürfte das bereits erwähnte Grabmonument Sixtus IV. von der größten Anziehungskraft sein, das die meisten noch heute vergeblich an seiner alten Stelle in der Petersbasilika suchen. Es ist nicht das erstemal, daß dies herrliche, an griechische Linienschönheit erinnernde Werk Pollaiuolos — es wurde von dem großen Meister im Auftrage Julius II. 1493 angefertigt — von einem Platz zum anderen überführt wurde. Ursprünglich schmückte es die Chorkapelle der alten Basilika, wo die Gebeine Sixtus IV. (ebenso diejenigen Julius II.) beigesetzt waren. Nach Abbruch dieser Kapelle kam es in die Rotunde des heiligen Andreas (Sakristei), um alsdann in die gegenwärtige Chorkapelle zurückzukehren, von wo aus es dann in die Sakramentskapelle gelangte. Freilich beengte es hier durch seinen Umfang erheblich die heiligen Zeremonien, und das war ein wesentlicher Grund für seine Überführung in das Petersmuseum. Trotzdem sind die Besucher von S. Pietro derart gewöhnt, das Denkmal an seiner früheren Stelle zu finden, daß doch die Absicht besteht, es gelegentlich dorthin zurückzubringen.

Anders verhält es sich mit dem Grabdenkmal des 1471 verstorbenen Papstes Paul II. Seine Fragmente waren an den verschiedensten Stellen der vatikanischen Grotten zerstreut und konnten nun zunächst einmal an einem Punkt gesammelt werden. Es handelt sich aber vorwiegend um den plastischen Schmuck des Denkmals. Die architektonischen Teile sind fast ganz verloren gegangen. Von der ursprünglichen Anlage des Denkmals gibt eine Abbildung im Kodex von Girolamo Ferrari des Berliner Kupferstichkabinettes einen annähernden Begriff. Man hofft aber, noch eine genauere Zeichnung aufzufinden, nachdem die endgültige Aufstellung des Monumentes vorgenommen werden kann. Aber auch in seinen einzelnen Teilen ist es von wunderbarer Schönheit. Seine Schöpfer sind Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata mit ihren Schülern. Die von Mino geschaffenen Stücke, darunter das Jüngste Gericht, machen sich durch eine besondere Feinheit der Empfindung kenntlich. Das Ganze ist in seiner Komposition überaus großartig und enthält einen tiefen religiös-moralischen Symbolismus vom Sündenfalle und Tode bis zur Auferstehung und Glorie.

Als Studienobjekte von allergrößtem Werte jedoch erscheinen die im Museum gesammelten Originalmodelle zum neuen Petersbau, darunter in erster Linie das Modell der Kuppel Michelangelos. Es ist unter den Augen des großen Künstlers in seinem eigenen Atelier ausgeführt worden und zeigt die Kuppel noch in ihrer inneren und äußeren Umgrenzung halbkreisförmig, denn erst Della Porta und Fontana verliehen ihr unter Sixtus V. nach oben hin die schlankere Wölbung. Wir sehen hier die Kuppel in reiner Ursprünglichkeit vor uns stehen und erquicken uns an der von Michelangelo selbst konzipierten Formenschönheit, bevor der leichtere Geschmack des Barock sie verfälschte. Das interessante Modell wurde bisher in einem der oberen Säle der Peterskirche, über der Cappella Clementina, aufbewahrt und ist jetzt zum erstenmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ebenso das Modell der Basilika von Antonio da Sangallo (dem jüngeren), der von 1537—1546 den Petersbau leitete. Der Grundriß — ursprünglich als griechisches Kreuz mit vier Apsiden gedacht — wurde durch die Anfügung eines vorderen Teiles in ein lateinisches Kreuz verwandelt, was dem Plane die scharfe Kritik Michelangelos eintrug. Auch das Modell war von einem Saal des Belvedere in den Raum über der Cappella Clementina gebracht worden. Gleichfalls in einem Saale der oberen Basilika fand man unter Staub und Gerümpel die sieben (eine fehlt), offenbar von Michelangelos eigener Hand modellierten Terrakotten der Propheten, die für die Peterskuppel bestimmt waren. Als Originale des großen Meisters kennzeichnet sie vor allem ihre anatomische Vollendung. Auch sie hat der Bau des neuen Museums, wo sie in Vitrinen neben dem Modell der Kuppel Platz gefunden haben, aus einer unwürdigen Lage befreit.

Außer den genannten Kunstdenkmälern bewundern wir hier eine ganze Reihe anderer, ebenfalls interessanter und wertvoller Gegenstände. Unter ihnen sind noch besonders hervorzuheben jene berühmten Mosaiken aus dem 8. Jahrhundert, die einst die Kapelle des Papstes Johannes VII. in der alten Basilika schmückten, ferner die Relieffragmente der Kapelle Bonifazius VIII. Von den heidnischen Denkmälern, die bei den Bauten an der alten und neuen Basilika gefunden wurden, konnte ein Zippus des Kybelekultus in das Museum geschafft werden. Er stammt wahrscheinlich aus dem Heiligtum der phrygischen Göttin, das sich in der Nähe von S. Pietro befand. Man sieht darauf die Embleme des Kultus der Göttin: die Pinie, die Syringe, das Schaf und den Hirtenstab. Lange Zeit stand der Zippus in der Kirche St. Michele e Magno, wo er als Weihwasserbecken diente. Von nicht geringerer kunsthistorischer Bedeutung ist der Sarkophag des Probus, jenes römischen Prätors und Prokonsuls, dem nicht nur in heidnischen, sondern auch von christlichen Schriften Lob gespendet wurde und der zu dem heiligen Ambrosius in naher Beziehung stand, aus dem Ende des 4. Jahrhunderts. Das Relief der Vorderseite des Sarkophages stellt den jugendlichen Christus im Typus des Apollo mit den Aposteln dar. Erwähnt sei schließlich noch eine Kopie der in der Petersbasilika befindlichen Navicella von Giotto aus dem Jahre 1628. Sie wurde unmittelbar nach dem damals bereits stark beschädigten Original angefertigt und von Urban VIII. den Kapuzinern geschenkt, aus deren Kirche sie jetzt in das Petersmuseum gelangte.

Noch viele andere wertvolle Stücke ließen sich aus der wertvollen Sammlung herausgreifen. Aber auch aus den bereits angeführten geht genügsam hervor, daß es sich in dem Museum Petrianum um eine Schöpfung erster Ordnung handelt, an deren Tür der kunstbeflissene Rombesucher künftig nicht mehr vorüberkönnen wird.





Th. Gaemmerler jun. pinx. 3332 GFCHKM

Germany

S. NICOLAUS EPISCOPUS

SAN FRANCESCO IN ASSISI

II. Die Oberkirche

Von LUITPOLD DUSSLER

Zu den überraschendsten und stärksten Eindrücken, die der Fremde von Assisi empfängt, gehört der Besuch der Oberkirche von S. Francesco. Wohl kaum an einer zweiten Stätte wird ihm mit solcher Eindringlichkeit und Klarheit der Stilunterschied und die geistige Auffassung zweier zeitlich aufeinanderfolgenden Epochen vor Augen gestellt. Liegt über der Unterkirche mit ihren gedrungenen Proportionen, der Massivität des Mauerkerns und ihrer spärlichen Beleuchtung der Geist strengen Ernstes und asketischer Zucht, ein Abgestorbensein von allem Irdischen, wofür wir bestenfalls nur die Krypten unserer romanischen Kirchen als Parallele heranziehen können, so kennzeichnen die Oberkirche die stärksten gegenteiligen Elemente. Die freie, lichte Weiträumigkeit, die klare Sichtbarkeit des Baukörpers und seiner Struktur lösen ein Gefühl der Erhebung aus. Ihrer Anlage nach hat die Oberkirche keinen wesentlichen verschiedenen Grundriß von der Unterkirche in ihrer ursprünglichen Fassung: ein einschiffiges Langhaus mit vier nahezu quadratischen Gewölbefeldern, ein Querschiff mit drei quadratischen Gewölben und eine fünfseitige Apsis. Das Neue, Entscheidende aber liegt im Aufbau der Kirche, im gotischen System, das hier auf südlichem Boden, wenn nicht zum erstenmal, so doch als eines der frühesten Denkmäler dieses Stils zur Anwendung kommt und für eine Reihe von Bettelsordenskirchen Toskanas und Umbriens vorbildlich wurde. Freilich ist der Charakter dieser italienischen Gotik, trotz seiner Ableitung vom klassischen Land des gotischen Stiles, von Frankreich (in unserem Fall Burgund) völlig verschieden von der nordischen Gotik: der Wand als solcher bleibt ihr Recht zuerkannt und sie dient nach wie vor für die Freskenmalerei; gerade die wesentlichsten Elemente der nordischen Gotik, wie die Auflösung und Negierung der Wand, das Dynamische und Funktionelle im Aufbau, der starke Bewegungsdrang, sind in der italienischen Gotik auf ein Geringes reduziert, weil es ihrer Auffassung von Monumentalität und ihrer anthropomorphen Bauvorstellung widerspricht. So haben wir in der Oberkirche von S. Francesco wohl die Übernahme gotischer Formprinzipien, wie die steilaufsteigenden Kreuzgewölbe, als deren Träger schlanke Säulenbündel vor den Pfeilern dienen, hohe, spitzbogige Fenster, die über das Innere eine so lichte Stimmung verbreiten, die vertikale Gliederung, aber der bestimmende Eindruck für den Nordländer ist weniger das Gefühl der Verwandtschaft mit den heimischen Kathedralen als die Ahnung einer inneren Zusammengehörigkeit dieser italienischen Gotik mit der Renaissance. Gleichwohl spricht kaum irgendwo in solcher Geschlossenheit der Geist des Mittelalters als in der Oberkirche von San Francesco, deren dekorative Ausstattung aus umfangreichen Freskenzyklen an den Wänden des Langhauses, des Querschiffes und des Chors besteht. Über die Entstehungszeit dieser wichtigen Malereien ist kein authentisches zeitgenössisches Zeugnis erhalten, weshalb die Ansicht über die Datierung und den Anteil der Künstler noch immer zur Diskussion steht. Die Reihe der älteren Fresken, zwischen Mitte der siebziger Jahre und dem Ausgang des 13. Jahrhunderts entstanden, schmücken in fortlaufender Folge in je zwei Zonen die Oberwände des Langhauses: es ist ein Kreis von Szenen des Alten und Neuen Bundes, die jeweils symbolisch einander gegenüberstehen; die Folge beginnt am Querschiff und verläuft in Richtung zum Hauptportal der Kirche; auf der rechten Seite, obere Reihe: die Erschaffung Adams, Evas Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, der Engel als Paradieswächter (zerstört), das Opfer Kains (zerstört), der Brudermord (fast zer-



ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE, FASSADE MIT KAMPANILE



ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE, INNENANSICHT



ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE. KREIS DES CIMABUE: JAKOB UND ISAAK



ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE
UNBEKANNTER NACHFOLGER GIOTTOS: VOGELPREDIGT DES HL. FRANZISKUS



ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE
UNBEKANNTER NACHFOLGER GIOTTOS: QUELLWUNDER



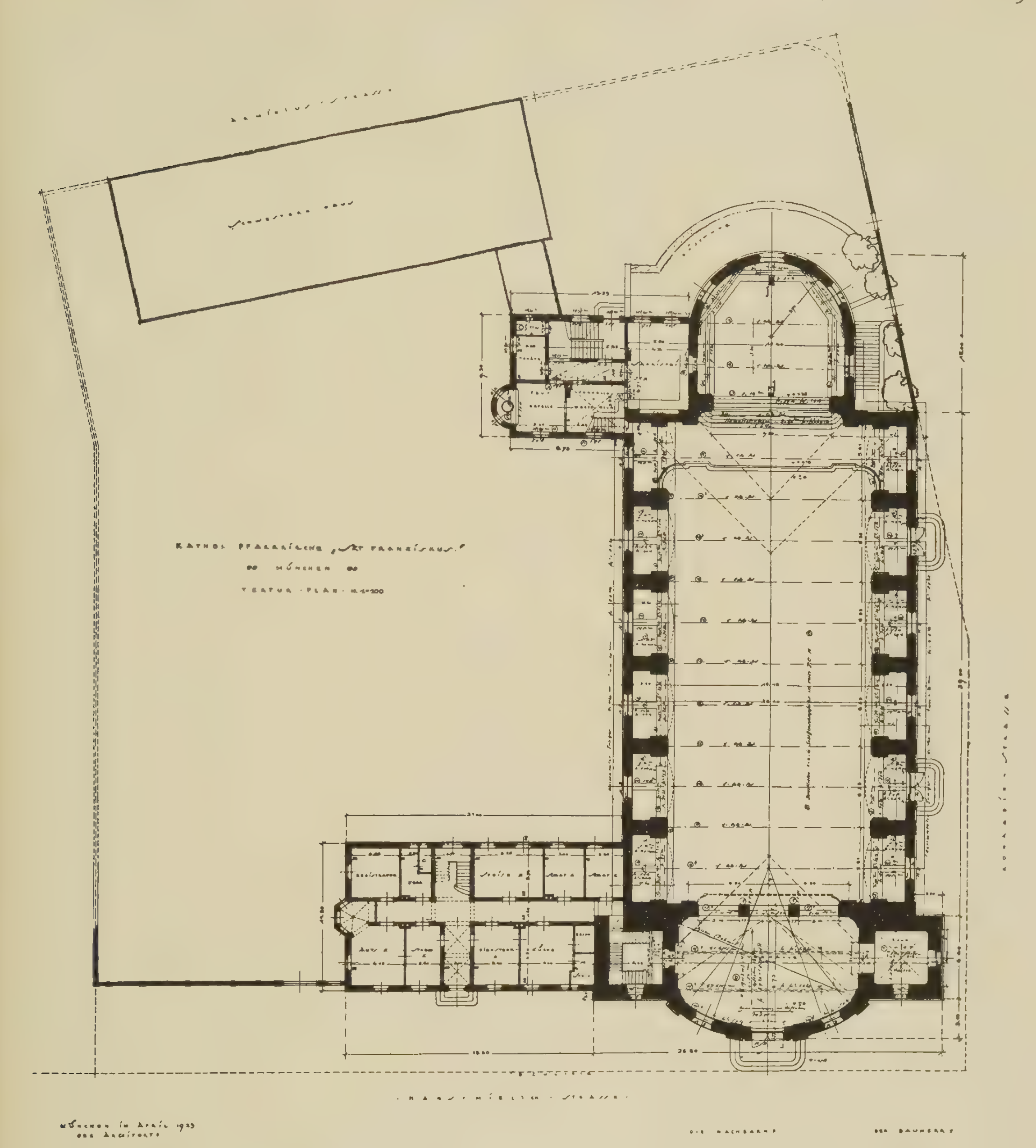
ASSISI, SAN FRANCESCO, OBERKIRCHE
UNBEKANNTER NACHFOLGER GIOTTOS: MANTELSPENDE DES HL. FRANZISKUS

stört); untere Reihe: der Bau der Arche, die Arche Noah, Isaaks Opfer, die drei Engel bei Abraham, Isaak segnet Jakob, Isaak segnet Esau, Joseph in der Zisterne, die Brüder Josephs. Die linke Wand: obere Reihe: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten, Jesus im Tempel, die Taufe Christi; darunter: die Hochzeit in Kana, die Auferweckung des Lazarus, die Gefangennahme Christi, die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Beweinung, die Frauen am Grabe. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle eine kritische Scheidung der Hände zu versuchen, die an diesem Zyklus beteiligt waren; es sei nur vermerkt, daß die Fresken mit den alttestamentlichen Darstellungen denen des Neuen Bundes vorausgegangen sein dürften, zu welcher Annahme Szenen wie der Judaskuß und die Beweinung Christi berechtigen. Die Schwierigkeit einer sicheren Einordnung dieser Wandgemälde ist in ihrem Stil begründet: ein Mischstil, dessen Formelemente deutlich die Tradition der römischen Mosaizistenschule aufweisen und zugleich Ansätze neuer Ausdrucksmöglichkeiten verraten, ohne freilich mit letzteren an Giottos durchgreifende Stiländerung heranzukommen. Neben den römischen Meistern Cavallini und Torriti hat die Forschung auch Giottos Lehrer Cimabue in unserem Zyklus als Mitarbeiter erblicken wollen und in der Tat entbehren diese Feststellungen nicht der Grundlage; wissen wir doch, daß Cimabue sowohl in der Unterkirche tätig war, wie auch, daß auf seine Ausführung die Fresken des Chors und der beiden Querschiffarme zurückgehen. Leider sind diese Wandgemälde so stark zerstört, daß wir uns eine Würdigung hier versagen müssen. Der Name Giottos wird immer wieder ins Feld geführt, wenn von dem Zyklus der Franziskuslegende die Rede ist, der die untern Felder der beiden Wände des Langhauses und der Eingangsseite der Oberkirche ziert. Hier werden in 28 Bildern Szenen aus dem Leben und Wirken des großen Ordensstifters nach Bonaventuras Leben des hl. Franz (1261) erzählt; die Illustrationen dieses an so sympathischen Zügen reichen Lebens des Heiligen sind aus einer romantischen Bewunderung heraus über Gebühr geschätzt worden. Es sei damit keineswegs der künstlerische Wert der Darstellungen vermindert: Szenen wie die Mantelspende, das Quellwunder, die Stigmatisation, üben einen Bann auf den Beschauer aus; der Meister verfügt über eine reiche Skala dekorativer Formeln, die er geschickt zur Wirkung zu bringen vermag, aber für Giotto können die Arbeiten auch nicht als Jugendwerke in Anspruch genommen werden. Von der bis ins Letzte klaren und geordneten Bildrechnung des großen Florentiners fehlt hier alles, und wenn man den Zyklus in Vergleich mit den gesicherten Werken des Meisters zieht, kann kein Zweifel walten, daß der Maler der Franz-Legende wohl in den äußeren Apparat von Giottos Kunst sich einzuleben verstanden, aber das Geniale seiner Erfindung nicht begriffen hat. Gewiß ist dem Gedächtnis des hl. Franziskus mit jener Freskenreihe ein ebenso sinniges wie ehrendes Denkmal gesetzt, das um so nachhaltiger wirkt, weil es eine der stattlichsten und schönsten mittelalterlichen Kirchenhallen Italiens schmückt, aber die letzte und würdigste Aussage über den seraphischen Heiligen danken wir der Kunst Giottos, mit seinem Zyklus in der größten Franziskanerkirche des Südens, S. Croce in Florenz.

KIRCHENNEUBAUTEN VON ARCHITEKT RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

Von RICHARD HOFFMANN

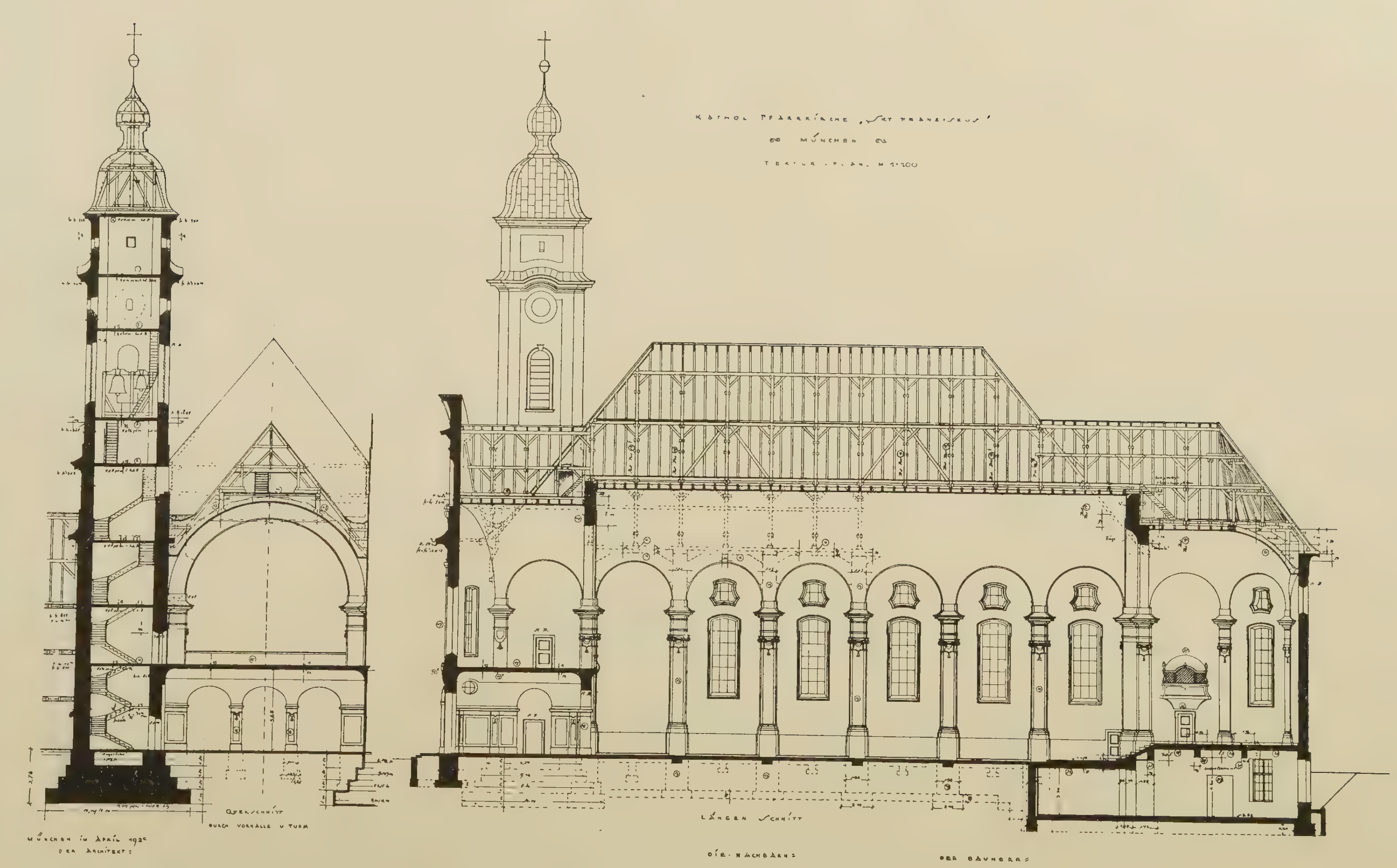
Das Bedürfnis nach neuen Kirchen in den rasch angewachsenen großen Pfarreien der früheren Vorstädte Münchens, die jetzt mit dem Kern der Stadt schon seit langer Zeit in engster Verbindung stehen, ist in den letzten Jahren ein äußerst dringendes geworden. Vor dem Kriege gab es eine Periode, in der schnell nacheinander sich zu den älteren Stadtkirchen des 19. Jahrhunderts eine Reihe kirchlicher Neubauten gesellte. Damit war jedoch die Kirchennot noch lange nicht behoben. Dann kam der unselige Weltkrieg, der auf weite Zukunft unserem engeren und weiteren Vaterland tiefe blutende Wunden geschlagen. Gleich nach Beendigung des Krieges glaubte man, daß die kirchliche Kunst in bezug auf Monumentalbauten auf Dezennien hinaus brachliegen müßte. Wider alles Erwarten ist diese Befürchtung — Gott sei Lob und Dank



ST. FRANZISKUSKIRCHE IN MÜNCHEN, GRUNDRISS VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

dafür gesagt — nicht eingetroffen. Freilich geht es langsam voran. Aber trotz der Schwere der Zeit stehen ein paar größere Kirchen im Weichbild Münchens bereits als fertige Bauten zur Zierde des Stadtbildes da, so vor allem die St. Klemenskirche in Neuhausen, ferner die Karmelitenkirche St. Theresia vom Berge Karmel und die Moosacher Pfarrkirche. Die jüngste Zeit regt sich in ganz erstaunlicher Weise. Im Süden der Stadt geht die Pfarrkirche St. Korbinian ihrer Vollendung entgegen. Im Osten ragen die Grundmauern der St. Gabriel-Pfarr- und Klosterkirche schon in beträchtlicher Höhe aus dem weiten Wiesenplan empor. Bei anderen Kirchen plant man große Erweiterungsbauten, die sich an den schonend behandelten alten Bestand legen sollen, so vor allem bei der Stadtpfarrkirche St. Silvester in München-Schwabing.

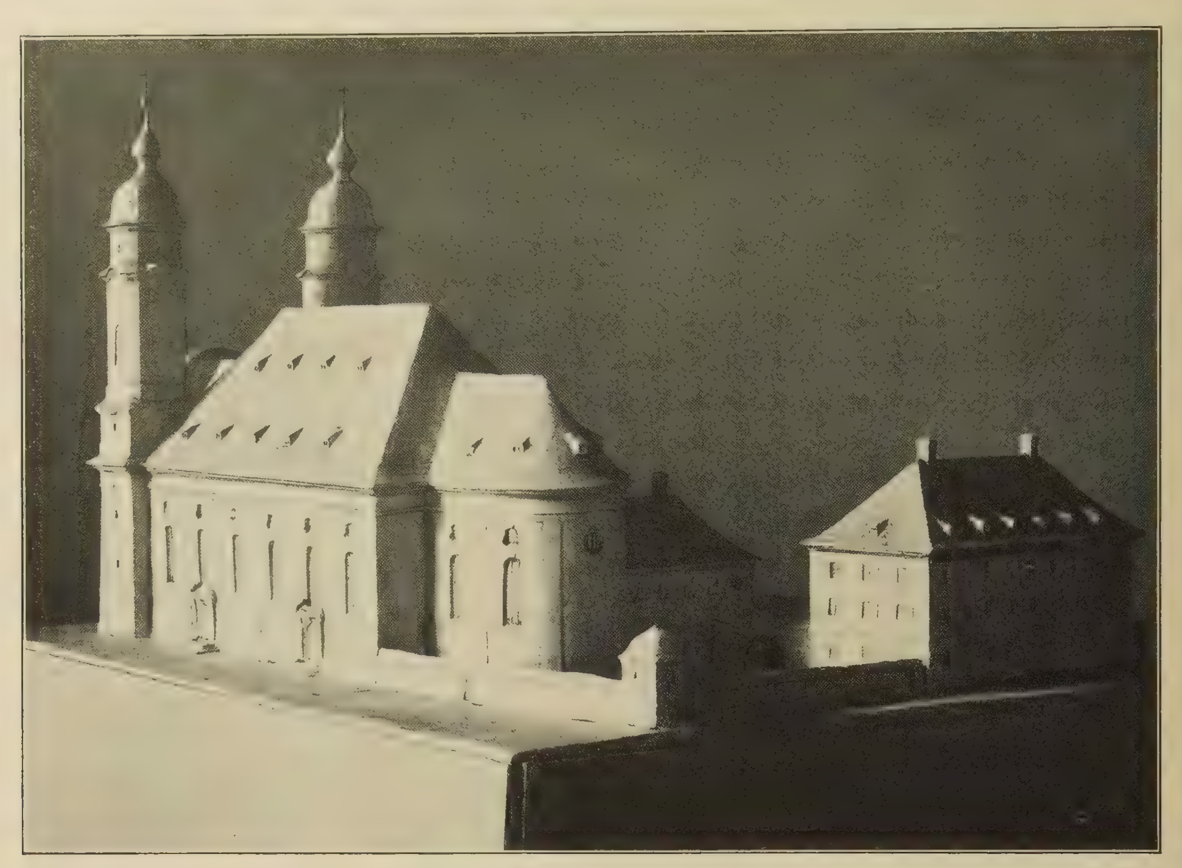
In Untergiesing ist der Neubau der St. Franziskuskirche bereits soweit gediehen, daß noch in diesem Jahre mit Gottes



ST. FRANZISKUSKIRCHE IN MÜNCHEN, QUERSCHNITT UND LÄNGSSCHNITT
VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN



ST. FRANZISKUSKIRCHE IN MÜNCHEN, PERSPEKTIVISCHE ANSICHT DER FRONT
VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN



MODELL DER ST. FRANZISKUSKIRCHE IN MÜNCHEN, SÜDOSTANSICHT
VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

Hilfe mit der Weihe gerechnet werden kann. Der Erbauer ist der Münchener Architekt Richard Steidle, der bei der Ausarbeitung der Werkzeichnungen tatkräftig von seinem langjährigen Mitarbeiter Architekt Simbeck unterstützt worden ist. Die Kirche liegt am Fuße des Giesinger Berges mit der hochragenden gotischen Heilig-Kreuz-Kirche. Berg und aufstrebender gotischer Turm sind Dominanten, welche die Nachbarschaft in weitem Umkreise beherrschen. Gegen diese hohen Massen aufzukommen, ist nicht möglich. Daher entschloß sich der Architekt zu der Lösung eines ruhig hingelagerten Massenbaues mit zwei verhältnismäßig niederen Türmen. Das Stadtviertel mit alten biedermeierlichen Häuschen an der Leite, der sog. Birkenleite, die in nächster Nähe gelegenen Isarauen mit ihrem schönen Baumbestand, dann wertvolle alte Altargemälde, ein prächtiger Rokokotabernakel aus der St. Johann Nepomuk-Kirche an der Sendlingerstraße, interessante Reliquiare der Spätrenaissance und Barockperiode, die alle in dem neuen Gotteshaus verwendet werden sollen, — alle diese Momente reiften den Entschluß, die Kirche in der bodenständigen Art mit barocken Anklängen zu erbauen. Es sollte ein schlichter Putzbau werden, wie bei den alten bayerischen Klosterkirchen, der lediglich durch gute Verhältnisse und Verteilung der Massen wirken soll. Mit künstlerisch feinem Empfinden hat daher der Architekt von allem Anfang an den Plan gefaßt, mit Rücksicht auf die Lage im Tale eine ruhige wenig gegliederte gleichsam gemütlich und behaglich anmutende Architekturengruppe zu schaffen.

Die Grundrißbildung ist durch zwei Straßenzüge bedingt, durch die Hans Mielich- und Konradinstraße. Im Winkel zwischen diesen beiden senkrecht zueinander gerichteten Straßen bietet sich ein weites Feld als Bauplatz dar. Von der Konradinstraße aus mußten zwei Seiteneingänge geschaffen werden, der Haupteingang kommt an die Hans Mielich-Straße. Die Kirche ist gewestet. Der Kern des Baues ist ein großes Rechteck mit sechs Jochen. Die eingezogenen kräftigen Strebepfeiler schaffen auf jeder Seite



MODELL DER ST. FRANZISKUSKIRCHE IN MÜNCHEN, SÜDWESTANSICHT
VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

sechs Kapellen für die Seitenaltäre. Westlich legt sich an das Langhaus der stark eingezogene Chor mit halbrundem Schluß. Es ist ein Hochchor. Darunter ein flachgedeckter, 300 qm großer Saal ohne jede Stütze, für Versammlungszwecke, hauptsächlich für Jugendhort angelegt. Der Saal ist 5,40 m hoch, seine größte Breite beträgt 16 m. Südlich an den Chor schließen sich die rechteckige Sakristei, daneben eine Vorhalle, dann Taufkapelle, Geräteraum und andere notwendige Nebenräume. Östlich ist dem Kirchenschiff die in konkaver Kurve ausladende Ostfassade zwischen den beiden Türmen zur Aufnahme der Orgelempore vorgelagert. Südlich daran legt sich unmittelbar der Pfarrhausbau.

Die einfache Klarheit des Grundrisses hat eine ebensolche gleich treffliche Außenansicht zur Folge. Der etwas nüchterne, aber in der ausgeglichenen Schönheit seiner Verhältnisse treffliche Langhausbau mit westlichem Chore findet eine künstlerisch sehr gute Bereicherung durch die Anlage der Ostfassade mit dem Turmpaar. Die Türme wachsen organisch mit dem Leib der Kirche zusammen nach dem nachahmenswerten Vorbilde alter Bauten verschiedener Stilperioden, wie der Münchener Frauenkirche im Zeitalter der Gotik oder der Berg am Laimer Stiftskirche, der alten Abteikirche zu Ottobeuern, der Wallfahrtskirche und päpstlichen Basilika zu Vierzehnheiligen aus der Barock- und Rokokozeit, um nur einige Kirchen der vergangenen Kunst zu nennen. Die gedrängte Stellung der Türme verfehlt auch hier gegenüber der zurückfliehenden Baumasse des Kirchenrumpfes ihre künstlerisch gute Wirkung nicht. Mit Absicht hat daher die alte Kunst bei Doppeltürmen eine derartige Lösung gewählt. Sie hat nur dann die Türme in weiterem Ab-



KIRCHE ZU RODALBEN (RHEINPFALZ), ENTWURF VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

stande voneinander gebaut und von der Fassade weggerückt, wenn das Langhaus von einer Kuppel überwölbt war, um auf diese Weise in der Fassadenwirkung die Türme im Verein mit der Kuppel in einen monumentalen Dreiklang zusammentönen zu lassen. Ein Beispiel hierfür ist die Theatinerkirche St. Kajetan in München. Wie die alten Klosterkirchen der Barockzeit, so läuft auch um den ganzen Bau der Franziskuskirche ein kräftig ausladendes Hauptgesims. Darauf lasten die schön proportionierten Dachformationen von Westchor und Langhaus, und auf demselben Hauptgesims bauen sich im Osten die Giebelkomposition der Fassade und seitlich davon die sich immer mehr verjüngenden Türme auf, bis sie in ihren Hauben und zierlichen Zwiebeln einen graziösen Abschluß erreichen. Weise Mäßigung liegt in der Gliederung des Außenbaues durch Pilaster und Lisenen, wie in der fein durchdachten Wahl der hohen Hauptfenster und der bald weichgeschwungenen birnförmigen, bald runden Nebenfenster, wozu die kleinen rechteckigen Fenster in den Turmunterbauten einen wohltuenden Kontrast bilden. In den Turmoberbauten wechselt vertikale Gliederung mit horizontaler. In bescheidener Schlichtheit und in geziemender Unterordnung unter die Monumentalität des Gotteshauses lehnt sich südlich das Pfarrhaus mit Erdgeschoß und zwei Obergeschossen. Als Tönung des Kirchenbaues ist gedacht: Architekturglieder Kalkweiß, Mauerflächen Zartrosa.

Das Raumbild im Innern ist von ruhiger Schönheit. Durch die hohen Fenster der Ostfassade fluten die reichen Garben der Morgensonne über die Orgelempore hinweg durch das hochgewölbte Langhaus bis hin zu dem im Westchor aufragenden Hochaltar. Der ganze Innenraum ist durch kräftige verkröpfte Pilaster gegliedert. Auf ihnen sitzen weitausladende Gesimse; darüber spannt sich das durch Gurten geteilte Tonnengewölbe. Es ist geplant, die einzelnen Gewölbefelder mit Stuckrahmen und Gemälden zu dekorieren. Mit der einfachen zielbewußten Ruhe des Raumes verbindet sich Zweckmäßigkeit. So genügt nach der liturgischen



ENTWURF FÜR DIE HERZ-JESUKIRCHE IN LUDWIGSHAFEN, VON RICHARD STEIDLE, MÜNCHEN

(Vgl. Heft 10, Seite 200)

Seite hin wie auch in kirchendisziplinärer Hinsicht der Bau der St. Franziskus-Kirche allen Forderungen. Wir beglückwünschen die Pfarrgemeinde St. Franziskus mit ihrem unermüdlichen Pfarrvorstande Thomas Stadler zu dem vielversprechenden Werke. Möge Gott es fügen, daß bald in dem schönen Raume die Gläubigen sich zum Gottesdienste zusammenfinden können!

Derselbe Münchener Architekt Richard Steidle hat auch den Plan für den Neubau der Kirche zu Rodalben in der Rheinpfalz gefertigt. Diese Kirche mit dem zugehörigen Pfarrhaus soll in etwas vereinfachter Form als im Plane vorgesehen im kommenden Frühjahr zur Ausführung gelangen. Der Kirchenbau ist ganz dem Gelände und der Bauweise der sonnigen Pfalz angepaßt. Kirche und Pfarrhaus fügen sich trefflich in das Landschaftsbild ein. Als

Material ist der ortsübliche rote Sandstein in Verbindung mit verputztem Ziegelmauerwerk gedacht.

Als dritten Kirchenplan, hervorgegangen aus der Hand des Architekten Richard Steidle, führen wir noch den Wettbewerbsentwurf für Ludwigshafen vor. Dieses Projekt beruht hauptsächlich auf städtebaulichen Erwägungen. Die Kirche ist nach den Untersuchungen von Camillo Sitte als Abschluß eines Tiefenplatzes angeordnet. Der Kirche gegenüber erhebt sich die große Baumasse der vielfenstrigen Rheinschule. Zu diesem Bauwerk muß die Kirche unbedingt in monumentale Wirkung gebracht werden. Es hat daher unser Architekt die Hauptfassade als mächtige Mauerfläche ohne Gliederung und Fensteröffnungen komponiert. Dieser Entwurf Steidles ist im Preisgericht durch Ankauf ausgezeichnet worden.

DAS ANTLITZ MICHELANGELOS

Von CURT BAUER

Etwa 400 Jahre sind bereits verflossen, als Michelangelos Jüngstes Gericht, das Altarbild der Sixtinischen Kapelle, die Welt mit einem unerhörten Staunen erfüllte. Es wurde am Vorabend des Allerheiligenfestes 1541 enthüllt, und der Papst selbst zelebrierte das Hochamt. Die Anwesenden erschauerten vor der Wucht, die von der Fülle der vor dem Weltgerichte erbebenden Gestalten ausging, und Vasari hielt es für ein Ding der Unmöglichkeit, dies furchtbare Gemälde zu beschreiben. Drei Jahrzehnte war es her, da einst der Schöpfer dieses Werkes an der gleichen Stelle dem Papste Julius II. anläßlich der Enthüllung der Sixtinadecke gegenübergestanden hatte. Schon damals symbolisierte er sein Antlitz in der Gestalt des Propheten Jeremias. Nun waren inzwischen unzählige neue Leiden über ihn gekommen. Noch immer schleppte sich der Prozeß des Juliusgrabes hin. Die Päpste zerrten ihn aus einem Lager ins andere. Seine Neider und Feinde verfolgten ihn mit ihren Verleumdungen und suchten ihn als gemeinen Betrüger hinzustellen. Jetzt aber war der Augenblick gekommen, wo alle persönlichen Ränkespiele ihn nicht mehr erreichen konnten. Rom staunte und mit ihm die Welt. Michelangelos Namen stand über allen anderen. In zahllosen Sonetten besungen, schien er den Ruhm der römischen Cäsaren, wie es in einem Gedicht heißt, überstrahlen zu wollen. Der einzige jedoch, der an dieser Begeisterung keinen Anteil nahm, war Michelangelo selbst. Er war und blieb einsam und sann über die Tragik seines Lebensschicksals nach. Die an stete Todesgedanken streifende Gemütsverfassung, in der er sich während der Arbeit am Jüngsten Gericht befand, wird kraß durch einen kleinen Zwischenfall beleuchtet. Durch einen Sturz vom Gerüst nämlich, kurz vor Beendigung des Gemäldes, hatte er sich eine ziemlich starke Verletzung des Beines zugezogen. Anstatt aber einen Arzt zu Rate zu ziehen, verschloß er sich in sein Haus, wo er niemand hereinließ und in der Einsamkeit sterben wollte. Keinem ist es bisher eingefallen, in der Riesenschöpfung des Jüngsten Gerichtes einen Widerschein der damaligen Gemütsverfassung dessen zu suchen, der es erzeugte. Vierhundert Jahre hindurch haben Künstler, Gelehrte und Menschen der verschiedensten Berufe jede Gestalt dieses Gemäldes am Original und an Photographien, mit Feldstechern, Spiegeln und dem bloßen Auge betrachtet und studiert. Da kam im Jahre 1923 der italienische Professor der Anatomie Francesco La Cava auf den Gedanken, ebenfalls anatomische Studien an diesem gewaltigen Gemälde zu machen. Er betrachtete es, wie schon unzählige andere vor ihm, als ihn plötzlich ein geheimnisvoller Schauer durchfuhr: Aus einem Faltenbündel, ziemlich im Mittelpunkt des Gemäldes, blickte ihm das schmerzverzerrte Antlitz Michelangelos entgegen! Kein Zweifel konnte darüber bestehen bleiben. Michelangelo hatte sein eigenes Porträt in die Haut gemalt, die der lebendig geschundene hl. Bartholomäus in seiner linken Hand hält. Die symbolische Bedeutung, die Michelangelo dem Bildnis geben wollte, ist unverkennbar. Er wollte sich der Nachwelt als den von seinen Zeitgenossen lebendig Geschundenen darstellen; eine ungeheure Anklage, mit der sich der größte Genius der Renaissance, Gerechtigkeit heischend, an die späteren Geschlechter wandte. Denn daß es solange unbemerkt bleiben konnte, hat der Künstler selbst offenbar sehr geschickt einzurichten gewußt. Es ist ein Antlitz, das einerseits einen unbändigen Zorn und andrerseits unüberwindliche Furcht ausdrückt, das Bestreben, sich zu rächen und gleichzeitig zu verbergen.



DER HL. BARTHOLOMÄUS VON MICHELANGELO
AUSSCHNITT AUS DEM »JÜNGSTEN GERICHT« DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Obgleich wir von Michelangelo kein Selbstporträt besitzen, und er sich überhaupt nur sehr schwer dazu entschloß, anderen Malern als Modell zu dienen, sind uns doch zwei Bilder von ihm erhalten geblieben. Einmal gab er sich aus Freundschaft zum Modell hin, und wir besitzen dies Porträt des Jacopo del Conte in der Porträtgalerie der Uffizien zu Florenz, das andere Mal erlaubte er dem Daniele da Volterra aus Dankbarkeit gegen die Familie Strozzi, in deren Palast er während einer Krankheit gepflegt wurde, sein Bildnis zu malen. Ein Vergleich nun zwischen dem Uffizienporträt mit der wulstigen Stirn, dem vollen gekräuselten Haar und der eingequetschten Nase ergibt das unbestreitbare Resultat, daß es sich in dem Kopfe, den die Haut des hl. Bartholomäus im Jüngsten Gericht aufweist, um ein symbolisches Selbstporträt des großen Meisters handelt.

Als der italienische Arzt zu dieser Überzeugung gelangt war, wollte es ihm zunächst nicht in den Sinn, daß er selbst der erste Entdecker dieser so bedeutsamen Darstellung sein könne. In jahrelangem Studium durchforschte er die ganze Michelangelo-Literatur, um zu sehen, ob bereits jemand vor ihm diese Entdeckung gemacht hätte. Aber wunderbarerweise war das Bildnis vierhundert Jahre hindurch aller Beobachtung entgangen. Nur ein paar ganz intimen Freunden mochte der Meister dies sein Geheimnis zu Lebzeiten anvertraut haben.

War es Frevel, es nun vor der Welt zu enthüllen? Sollte er selbst damit in die Öffentlichkeit treten oder die Sache zünftigen Händen überlassen? Nach langen Zweifeln an der eigenen Würdigkeit erst entschloß sich jetzt der italienische Anatom seine sensationelle Entdeckung in einer Studie: »Il volto di Michelangelo« weiten Kreisen bekanntzumachen und damit ein Geheimnis, das der große einsame Künstler schweigsam in sein Grab mitgenommen hatte, der Welt zu enthüllen.

DIE JERUSALEMS-IRRGÄRTEN

Von ANTON MAILLY

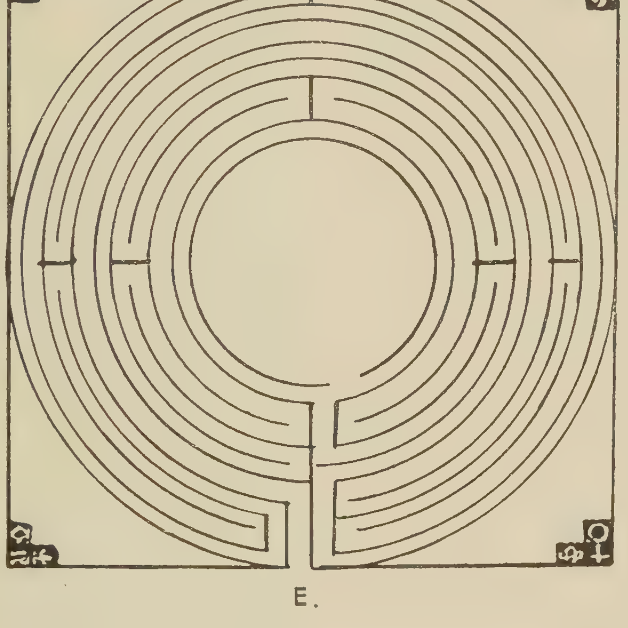
Die in antiken Mosaikfußböden üblich gewesenen Labyrinthgrundrisse wurden auch in der christlichen Kirche der ersten Jahrhunderte eingeführt. Unter anderen besaß die Basilika des Reparatus zu Orleansville in Algier aus dem 5. Jahrhundert ein solches Labyrinth, das mit einer christlich angepaßten Symbolik kultisch benützt wurde. Durch das Verbot einer solchen Ausschmükkung durch den heiligen Bernhard verlor die Labyrinthsymbolik nur auf kurze Zeit ihre Bedeutung.

Schon im 11. Jahrhundert fand in der christlichen Kirche die Wiedereinführung der Labyrinthsymbolik statt. In einer aus dem Jahre 1084 aus Freising stammenden Handschrift der Münchner Bibliothek steht neben dem Bilde eines Labyrinths folgender Vers, der noch auf die antike Auslegung hinweist, aber zeitgemäß gedeutet wird: »Ecce Minotaurus vorat omnes, ques Labyrinthus Implicat, infernum hic notat, hic zabulum.« (Siehe, der Minotaurus verschlingt alle, die sich im Labyrinth verirren, das bezeichnet die Hölle und das den Teufel.) Allgemein dürfte wohl damals die Deutung des »Labyrinths« dahin gelautet haben, daß der in der Mitte abgebildete Onocentaurus als der Teufel erklärt wurde, der die im Irrgarten der Welt Gefallenen verschlingt, bis der Messias (Erlöser) ihn überwinden werde, wie Theseus mit Hilfe des Fadens der Ariadne den Minotaurus vernichtet hat[1]). Es galt wie ein Schreckens- und Mahnbild, das im Mittelalter sicherlich seine Wirkung nicht versagt hat. Ein nachempfundenes Labyrinth mit einer geeigneten Inschrift besaß die alte Kirche San Michele zu Pavia, in dessen Mitte noch der Kampf des Theseus dargestellt war[2]).

Ob nun der Gedanke der Jerusalem-Pilgrime oder der phantastische Zeitgeist der bibelfesten Mönche in ihrer Vorliebe für mystisch-religiöse Symbolik, Typologie und dergl. mehr die Einführung der »Labyrinthe« wieder erweckt hatten, leuchtet aus den spärlichen Überlieferungen nicht recht hervor. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß der kräftige Mönchsgeist ein symbolisches Wiedererstehen des Labyrinths beabsichtigt und vor allem wohl die altchristliche Relation im Auge hatte und dafür nach Tunlichkeit auch öffentlich propagierte. Scheinbar erfolglos! Die Jerusalemsehnsucht, dieser zentralreligiöse Gedanke alles Strebens nach Erlösung, drängte im Abend-

[1]) Menzel, Christliche Symbolik (Regensburg 1854), II, 3. — [2]) Otte, Archäolog. Wörterbuch (Leipzig 1883), 141.

lande so manches altherkömmlich sinnig Durchdachte in den Hintergrund. Und so wurde auch der symbolische Weg nach Jerusalem auf dem Labyrinthe für die Zeit bestimmend illustriert und rituell ausgeübt. In der Überlieferung heißt es, daß diejenigen, die an den Wallfahrten in das Heilige Land nicht teilnehmen konnten, auf den vielverschlungenen Irrwegen der Labyrinthe in den Kirchen des Abendlandes den Bußgang besorgten. Diese Einführung gab auch Anregung, die von den heimwallenden Pilgern mitgebrachten Abbildungen von Jerusalem in den Kirchen anzubringen. Ein berühmtes Jerusalembild aus dieser Zeit befand sich in der St. Severinkirche zu Köln, das leider vor Jahrzehnten verschwunden ist. Die Anpassung der Labyrinthe an die Bilder des Morgenlandes bestätigt auch eine Handschrift der Münchner Bibliothek aus dem 11. Jahrhundert, auf der unter dem Labyrinthe die Stadt Jericho mit folgender Legende zu sehen ist: »Urba Jericho lunae fuit assimilata figurae« (Die Stadt Jericho glich dem Monde). In Frankreich nannte man übrigens die Labyrinthe Chemins de Jérusalem (Jerusalemswege) [1].



E.

Damit dürfte in der Vorstellung des Volkes die frühchristliche Bedeutung der Labyrinth-Darstellung in der Folge verlorengegangen und die Irrweglinien nur als der lange Pilgrimweg nach Jerusalem betrachtet worden sein. Für diese Annahme sprechen die meisten zeitgenössischen Nachrichten. Die schöne christliche Übertragung der Deutung des antiken Labyrinths als Sinnbild der Welt mit ihren Irrungen und Versuchungen geriet schließlich ganz in Vergessenheit. Es ist nachgewiesen, daß um 1240 die Irrgänge des Labyrinths der Kathedrale zu Reims unter gewissen Gebeten als Ersatz für eine Pilgerreise nach Jerusalem durchwandert wurden. Im Dom zu Chartres nannte man das Labyrinth Lieue, weil man auf den Knien rutschend eine Stunde Zeit benötigte, um bis in die Mitte desselben zu gelangen. Sehr bekannt waren auch die »Bittgänge« zu Bayeux und Amiens. Um 1300 dürfte der »Bittgang« in Frankreich und Italien besonders beliebt gewesen sein [1].

Durch die Einführung der Bestattung in Kirchen wurden die meisten alten Bodenmosaiken zerstört, um die Einsetzung der prunkhaften Grabplatten zu ermöglichen. Auf diese Weise verschwanden schließlich die Labyrinthe aus den Kirchen und sie gehören heutigentags zu den archäologischen Seltenheiten eines längst vergessenen mittelalterlichen frommen Brauches.

Das Labyrinth des Mittelalters hatte die überlieferten Grundformen der antiken Anlage beibehalten. Gewöhnlich wurde es in quadratischer, runder oder achteckiger Form eingelegt, und seine vielgestalteten Irrgänge durch Steinchen von zwei verschiedenen Farben gekennzeichnet (»Parimentum sectile«). So bestand der »Bittgang« in der Kirche zu Amiens aus blauen und weißen Steinen. Die archäologischen Forschungen haben ergeben, daß diese eigenartige Fußbodenausschmückung im Hauptschiffe und zwar an der Kreuzung mit dem Querschiff angelegt wurde.

---

[1] Didron, Annales archéol. XIV, 268, XVII, 124; Kreuser, Der christl. Kirchenbau (Bonn 1851), 145.

[1] Vgl. dazu die analogen »Jerusalemswege« zu den Kalvarienbergen, Anlagen, die der Länge des Leidensweges Christi entsprachen. Derlei nachempfundene Jerusalemswege findet man viele in Deutschland. Die berühmtesten sind der Kalvarienberg bei Ahrweiler (1440) und der Stationsweg zum Johannisfriedhof in Nürnberg (1487). Vgl. Otte, Kunstarchäologie, I, 535; Otto Schell, Sagen des Rheinlandes (Leipzig-Gohlis 1922), Nr. 316; vgl. auch Mailly, »Passionsbilder«, Neues Wiener Tagblatt vom 14. April 1922.

Äußerst interessant dürfte das Labyrinth der frühgotischen Kirche zu Reims gewesen sein. In seinem Werke »La ville de Reims« (1814) berichtet Gerusez dazu folgendes: »Der Mitte des Hauptschiffes sich nähernd, bemerkte man noch vor dem Jahre 1779 das aus dem Jahre 1240 stammende sogenannte Labyrinth, in dessen Mitte eine Statue und an den vier Ecken vier weitere Bildwerke aufgestellt waren.« Domkapitular Jaquemart bezahlte im Jahre 1779 die 1200 bis 1500 Fr. betragenden Kosten der vollständigen Abtragung dieses seltenen »Bittganges«. Dazu wird noch überliefert, daß die Statue in der Mitte des Labyrinths den ersten Baumeister der Kathedrale dargestellt hätte. Ebenso sollen die vier Figuren an den Ecken jene der Leiter des Doms gewesen sein, so daß es sich hier angeblich um ein Kenotaph (Erinnerungsdenkmal) gehandelt hätte. Jedenfalls ist diese volksarchäologische Annahme kaum haltbar und wahrscheinlich entstanden in einer Zeit, da der Zweck und die Bedeutung des Labyrinths schon gänzlich unbekannt waren. Die fünf Statuen sind wohl nur christlich-archäologisch zu erklären und dürften Christus mit den vier Evangelisten dargestellt haben; andrerseits ist es möglich, daß die fünf Statuen Allegorien waren. Abgesehen davon, war die Verewigung von Baumeister im 13. Jahrhundert in und an Kirchen äußerst selten. Die wenigen Denkmäler der Bauleute aus jener Zeit findet man gewöhnlich an der Fassade oder an Pfeilern angebracht.

Nachempfunden den kirchlichen Labyrinthen waren jene Irrgänge, die von den Brüdern des Deutschen Ordens in Ostpreußen auf freiem Felde ausgegraben wurden. Bei den meisten ihrer Schlösser ließen sie im Felde die Erde aufgraben und ein Festungswerk mit vielen Gängen und Laufgräben aufwerfen. Der größte Irrgarten war auf einem Felde bei der Riesenburg. Die Brüder nannten diese Gänge »Jerusalem«. Anfangs hatten sie dabei ihre gottseligen Gedanken, in Zeiten der Verlotterung aber trieben sie damit gar arges Spiel, indem sie ihre Knechte in die Erdgänge trieben und sie dann wieder hinausjagten und dazu lästerhaft sagten, Jerusalem befreit zu haben. Und wie heute das Volk noch erzählt, blieb dieses gottlose Treiben für die Brüder nicht ohne Folgen. In den nun zum großen Teil zerstörten Irrgärten sieht man öfters des Nachts feurige Gestalten mit glühenden Schwertern, die mit großem Gelärme auf und nieder laufen. Die Ritter müssen nun zu ihrer Qual das Spiel treiben mit umgekehrten Rollen, denn sie werden von den Schatten der Knechte gejagt und finden bis in Ewigkeit keine Ruhe. So kam über die gottlosen Ritter im Jenseits die Vergeltung[1]).

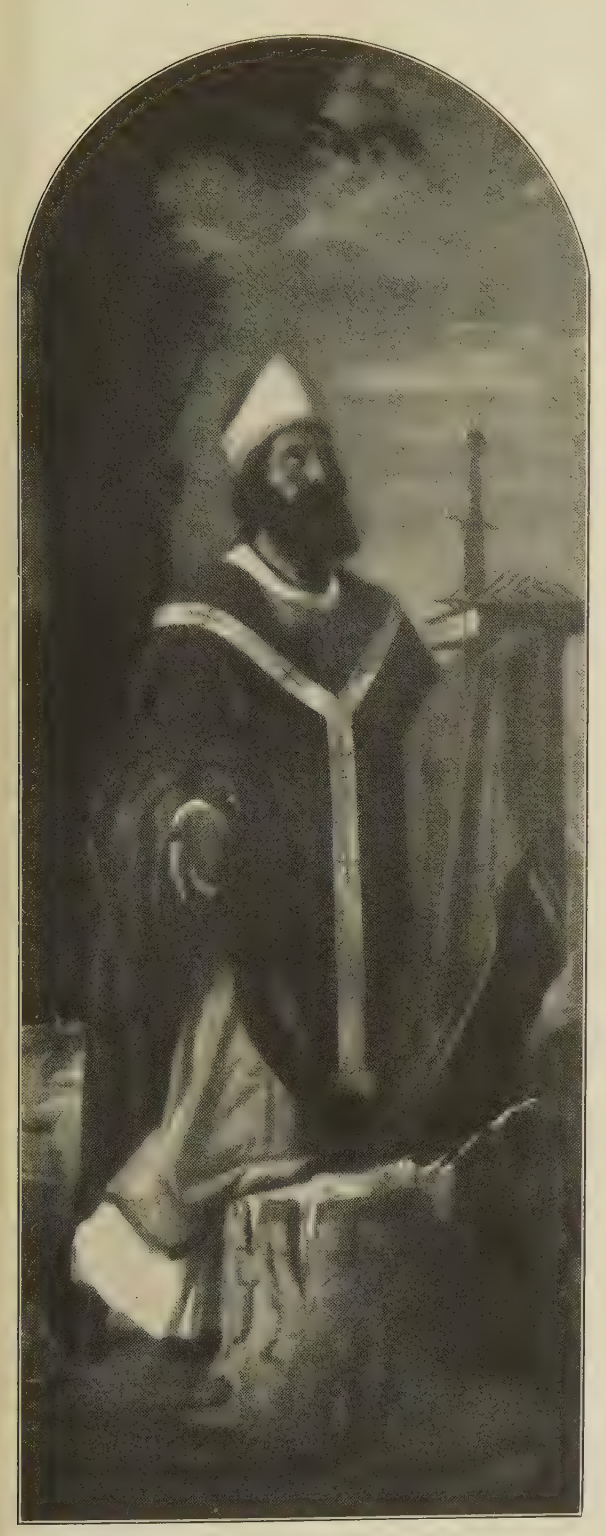
[1]) Graesse, Sagenbuch des Preußischen Staats (Glogau 1871), II, Nr. 705 = »Ostpreußisches Sagenbuch«, Inselbücherei Nr. 176 (Leipzig 1915), Nr. 60.

EIN UNVERÖFFENTLICHTES ALTARWERK ALFRED RETHELS

Von WALTER BOMBE

Die letzte große Ausbeute unveröffentlichter Arbeiten Alfred Rethels brachte die zur Erinnerung an seinen hundertsten Geburtstag von Frau Else Sohn, der einzigen Tochter des Meisters, in der Düsseldorfer Kunsthalle im Mai 1916 veranstaltete Nachlaßausstellung. Es war eine recht umfangreiche Sammlung an Gemälden, Studien, Zeichnungen und Holzschnitten, die, pietätvoll gehütet, damals der weiteren Öffentlichkeit zugänglich wurden. Die wichtigsten der bei dieser Gelegenheit neu zum Vorschein gekommenen Werke des Meisters habe ich in Heft 6 der Rheinlande vom Jahre 1916 und in Heft 13/14 des »Cicerone« vom gleichen Jahre besprochen und abgebildet. Das Bild, das ich heute vorlege, ist nicht neu zum Vorschein gekommen, da es in einer Kirche als Altarbild dient, aber es ist bisher kaum beachtet worden und man hat es noch nicht abgebildet.

Als Darstellung des heiligen Bonifazius in der diesem Heiligen gewidmeten Kirche zu Wiesbaden steht es am Ende einer langen Reihe von Entwürfen und Gemälden, die den Apostel der Deutschen, sein Wirken und seinen Tod zum Gegenstande haben. Schon das früheste bekannte Ölgemälde des Sechzehn- bis Siebzehnjährigen stellt diesen Heiligen dar. Es ist das bekannte Bild der Berliner Nationalgalerie, das auf der Ausstellung in Düsseldorf 1832 großes Aufsehen erregte, vom Rheinischen Kunstverein für 100 Taler angekauft wurde, als Lotteriegewinn in den Besitz des Konsuls Wagener gelangte und von ihm später der Nationalgalerie vermacht wurde. Es stellt den Heiligen dar, wie er seinen Kreuzesstab in den Stumpf der gefällten Wotanseiche gestoßen hat und die alte Heidenstätte dem Christengotte weiht. Mehr gezeichnet als gemalt,



ALFRED RETHEL, HL. BONIFAZIUS
IN DER BONIZIUSKIRCHE ZU WIESBADEN

ist das Bild von zarter Empfindsamkeit beseelt, weshalb es der damals herrschenden Geschmacksrichtung außerordentlich zugesagt zu haben scheint.

Schon 1829, als Dreizehnjähriger, hatte Rethel die Düsseldorfer Akademie bezogen, etwas damals nicht Ungewöhnliches, wurden doch die beiden Achenbachs schon mit zwölf Jahren, und später Arthur Kampf mit fünfzehn Jahren Akademiker. Es war die Zeit der höchsten Blüte der Düsseldorfer Schule. Der betriebsame Wilhelm Schadow hatte das Wunder zustande gebracht, aus der heruntergewirtschafteten Akademie, die nach Cornelius' Weggang jahrelang nur noch eine Art Sonntagsschule für Handwerker gewesen war, wieder ein blühendes Institut zu machen, und 1828, auf der Berliner Ausstellung, war der Ruhm Schadows und seiner Schule in aller Munde. Sammler und Kritiker waren gleichermaßen begeistert. Bald konnte sich Schadow kaum noch retten vor dem Ansturm der Schüler, so daß er gezwungen war, öffentlich bekanntzugeben, er könne wegen des beschränkten Raumes keine Schüler mehr annehmen. Schadow galt damals als guter Lehrer, aber nach heutigen Gesichtspunkten war er es nicht, da er ein sehr autokratisches Regiment führte. In seinem Geiste, sentimental und etwas süßlich, mußte gearbeitet werden. Religiöse Stoffe, schwärmerisch und überschwenglich gestaltet, waren seine Domäne, und die Schüler folgten nur allzu willig dem Beispiel des Meisters. Auch Rethel, aber es währte nicht lange, denn er wuchs rasch hinaus über die romantische Süßlichkeit der bei Schadow gepflegten Richtung. Wie bald er sich innerlich von den Schadowschen Einflüssen freimachte, zeigen weniger die Gemälde, als die Zeichnungen dieser Zeit, auch die Bonifazius-Zeichnungen. Eine noch kindliche Zeichnung des Fünfzehnjährigen, datiert 1831, vereinigt auf demselben Blatte die Ermordung des heiligen Bonifaz und den Streit der Mörder um die Beute. Dann aber folgen zwei prachtvolle Blätter im Besitz des Dresdener Kupferstichkabinetts, die, vielleicht auf Rat des Lehrers, die zu eng geballte Szene in ihre zwei Hälften zerlegen. Derartig wild bewegte Entwürfe aber im Bilde auszuführen, wäre nicht im Sinne Schadows gewesen, und darum unterblieb die Ausführung. Wesentlich zahmer als diese temperamentvollen Zeichnungen sind die gleichzeitigen Bonifaziusbilder. Eine

Ölskizze auf Leinwand im Besitz der Frau Else Sohn, um 1833 entstanden, zeigt den Heiligen, umgeben von Bauleuten, ein zeitlich bald danach, 1835, anzusetzendes großes Gemälde stellt die Predigt des Heiligen dar. Hier steht Rethel noch ganz unter dem Einfluß Schadows. Eine Reihe gut gemalter Modelle sind zu einem lebenden Bilde vereinigt, die Farbe hart und bunt, fast glasig, das Ganze nichts als historische Theatermalerei, die wir heute nur mit rückwärts gewandtem Sinne zu genießen vermögen. Das Bild fand aber auf der Ausstellung viel Beifall, wurde, wieder vom Rheinischen Kunstverein, für den hohen Preis von 700 Talern angekauft und befindet sich heute im Aachener Museum. Auch auf Lessing hat der junge Rethel damals geblickt, wie dieses Bild und das ein Jahr später, 1836, vollendete Gemälde beweist, das den Apostel der Deutschen zeigt, wie er aus dem Stamm der gefällten Wotanseiche eine Kapelle zimmern läßt, deren Grundriß er mit seinem Stab auf den Boden zeichnet. Welch ein Gegensatz zwischen dieser friedfertig-sanften, sogar etwas salbungsvollen Auffassung und den leidenschaftlich bewegten Zeichnungen, die das Ende des heiligen Bischofs darstellen! — Immerhin fangen die Figuren schon an sich zu bewegen, und der Blick auf die Landschaft, der im Predigtbilde noch fast ängstlich vermieden war, wird freier, und freier wird auch die Komposition. Aber es bleibt ein kunstvoll im Atelier gestelltes lebendes Bild, das mit einer lehrhaften Eindringlichkeit den Vorgang schildert. Ein Halberstädter Kunstfreund hatte das Gemälde für 400 Taler in Auftrag gegeben (ehemals Sammlung Spiegel, jetzt von Davier in Halberstadt). Wie die vorher erwähnte Tuschzeichnung von 1833 beweist, hat es lange gedauert, bis die Ausführung im großen begann, die dann aber in der kurzen Zeit vom 5. November 1835 bis zum Frühjahr 1836 erfolgte.

Mehr als zehn Jahre später erhält der Bonifazius-Zyklus durch das Wiesbadener Bild seinen Abschluß. Rethels erster Biograph Wolfgang Müller von Königswinter berichtet, Rethel habe nach Vollendung des ersten Aachener Freskos den Winter 1847/48 in Düsseldorf verbracht, wo er den Bonifaz für die katholische Kirche in Wiesbaden malte. Es fällt einem schwer, es zu glauben, Ottos des Dritten Besuch im Grabe Karls des Großen und dieses Bild seien in derselben Schaffensperiode entstanden! In derselben Zeit, da Rethel an den Aachener Fresken schuf, die, wie kein anderes Werk des Meisters, von seinem auf das Heroisch-Monumentale gerichteten Künstlerwillen zeugen, dieses letzte der Bonifaziusbilder, ein Rückschritt in die Jugendweise der Schadowzeit: man sollte es nicht für möglich halten. Ponten in seinem schönen und lebendigen Rethel-Buch lehnt denn auch das Wiesbadener Bild ab und erklärt es für unecht. Unecht jedoch ist es nicht. Es ist ein Bild, das kein neues Ruhmesblatt in den Lorbeerkranz Rethels flicht, das sei zugegeben. Betrachten wir es zunächst einmal genauer: Der lebensgroße Heilige kniet nach rechts, auf dem Stumpf der gefällten Wotanseiche wie auf einem Betschemel. Gekleidet ist er in einen roten Pontifikalmantel, und auf dem Haupte trägt er eine weiße Mitra. Die erhobene Linke hält das vom Schwerte des Märtyrertums durchstoßene Evangelienbuch, auf dem die Märtyrerpalme ruht, während die Rechte im Verein mit dem gläubig gen Himmel gewandten Antlitz gleichsam fürbittend die Gemeinde der Gnade des Höchsten empfiehlt. Hinter dem Heiligen erhebt sich ein hoher Baum, zu seinen Füßen liegt die Axt, die die Wotanseiche gefällt hat, und der Himmel ist von grauem Gewölk durchzogen.

Das Signum Rethels findet sich unten rechts. Es besteht aus den etwa 2½ cm großen Buchstaben A. R. in Rethels bekannter Kursivschrift[1]). Schon in dem zur Einweihung der neuen Kirche 1849 erschienenen »Kurzen Umriß der Geschichte der katholischen Gemeinde zu Wiesbaden und ihres neuen Kirchenbaues«[2]) heißt es: »Für den Seitenaltar des heiligen Bonifazius, Patrons der hiesigen Kirche, hatte sich ein Verein von katholischen Familien in Frankfurt und Wiesbaden gebildet. Derselbe brachte zu diesem Zwecke durch Beiträge, von denen keiner geringer als 120 fl. war, 2036 fl. auf. Das für diesen Altar bestimmte Bild des heiligen Bonifazius, den Apostel der Deutschen darstellend, wurde von dem bekannten Meister Herrn Rethel gemalt und kostet 1050 fl.« Als Werk Rethels wird das Bild

[1]) Fräulein Dr. Hildegarde Geppert vom Neuen Museum in Wiesbaden hatte die Freundlichkeit, die Signatur zu prüfen und mir ihren Befund mitzuteilen, wofür ihr an dieser Stelle gedankt sei. Herrn Geistlichen Rat Gruber verdanke ich die photographische Aufnahme des seiner Obhut anvertrauten Gemäldes, das unlängst durch den bekannten Restaurator Hieronymi in Bonn sachgemäß wiederhergestellt worden ist. — [2]) Wiesbaden, Juni 1849, in Kommission der Schellenbergschen Hofbuchhandlung.

von sämtlichen, seit der Einweihung der Kirche erschienenen Stadtführern, von Roth in seiner Geschichte der Stadt Wiesbaden und anderen erwähnt [1]).

Unser Bild, dem ersten der Aachener Fresken gleichzeitig, läßt trotzdem die diesem eigene Kraft und Größe vermissen. Wohl ist die Durchbildung sorgsam und geschmackvoll, die Behandlung der Schatten weich und durchsichtig, und das warme Rot des Mantels geht gut zusammen mit den übrigen Farben, dem Weiß, dem Grau und dem Grün, aber es fehlt die Wucht, der mächtige Schwung und das Pathos der Aachener Fresken. Man gewinnt den Eindruck, als sei die Kraft eindringlicher Schilderung, die sich dort so herrlich offenbart, völlig verschwunden. Aber wenn man den Mangel an dramatischer Belebung tadelt, so darf man doch nicht vergessen, daß das schmale und hohe Format, das dem Künstler aufgezwungen war, es ihm fast unmöglich machte, stärkere Bewegung zu geben. Es handelte sich eben um einen Seitenaltar, dessen Gegenstück ein anderer Maler (Steinle) ebenfalls nach vorgeschriebenem Maß auszuführen hatte, und Rethel war ein Künstler, der nur im Fresko seine ganze Größe zu entfalten vermochte. So ist es denn auch nicht zu verwundern, daß hier ein Werk entstand, das den so wohlgeordneten Lebenslauf des Meisters ein wenig in Unordnung bringt, weil es in der Zeit der Arbeit an den Aachener Fresken entstanden ist, sich aber inhaltlich mit der frühen Düsseldorfer Schaffensperiode und formal mit den durch den sanften Veit beeinflußten Frankfurter Zeiten verknüpft.

[1]) F. W. E. Roth, Geschichte und historische Topographie der Stadt Wiesbaden im Mittelalter und in der Neuzeit, Wiesbaden, Verlag von Christian Limbarth, 1883, S. 317. »Im Frühling 1829 begann der Neubau auf dem Platze der heutigen Kirche, doch stürzte der Bau infolge mangelhafter Fundamentierung, nachdem er im Rohen nahezu vollendet worden, am 11. Februar 1831 in sich zusammen. Am 5. Juni 1845, als dem Tage ihres Patrons, des heiligen Bonifazius, begann der Neubau und ward vorerst bis auf die Türme vollendet. Erbauer war der Landesbaumeister und Oberbaurat Hoffmann aus Geisenheim.«

NEUE KUNSTWERKE



PROF. OTTO VORLÄNDER-HAMELN ECCE HOMO



AVERS



REVERS

ERINNERUNGSMEDAILLE AN DAS JUBELJAHR 1925, VON PROF. RICHARD ADOLF ZUTT, LEITER DER »OSTDEUTSCHEN WERKSTÄTTE FÜR CHRISTLICHE KUNST UND KUNSTGEWERBE« IN NEISSE, OBERSCHLESIEN

AUSFÜHRUNG IN SILBER, BRONZE UND EISEN

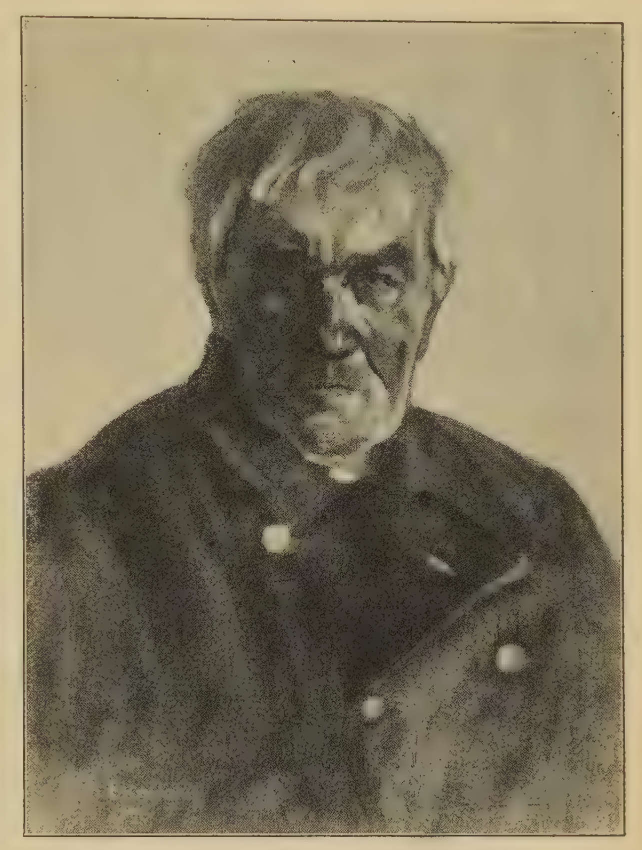
Diese verheißungsvolle Erstlingsarbeit der vor einem Jahr gegründeten Werkstätten dürfte die künstlerisch wertvollste Plakette sein, die für das Jubeljahr gefertigt wurde. Der Preis stellt sich auf Mark 250.—, 30.— und 15.—.



DER MÜNCHENER GLASPALAST 1924

Daß die Darbietungen der Glaspalastausstellungen, wenige Fälle ausgenommen, mehr in die Breite als in die Tiefe gehen, ist eine Beobachtung, die sich seit langen Jahren wiederholt. Es überrascht daher nicht, daß sie auch diesmal sich einstellt. Insbesondere, wer innerliche, seelische Anregung und Erhebung sucht, bleibt in bedauerlichem Maße unbefriedigt. Ich hörte einmal zu anderer Zeit und an anderem Orte jemanden sagen, für die kleinste Zeichnung von Führich oder Schwind gäbe er um des herrlichen geistigen Inhaltes willen den ganzen Glaspalast her. Und ein anderer stellte die Behauptung auf, der Saal der Kopien sei das Beste vom Ganzen. Ein Gran Wahrheit ist in beiden Äußerungen. In vollem Umfange sie anzuerkennen ginge zu weit. Die Abteilungen sind untereinander nicht durchaus gleichwertig, und zu loben und anzuerkennen gibt es überall. Indes hebt die Anzahl tüchtiger, eine kleine Zahl bedeutender Leistungen den Wertdurchschnitt nicht über eine mittlere Linie empor, und ein noch wesentlich beträchtlicherer Tiefstand ergibt sich, sobald man unter Wert mehr versteht als Vorzüge technischer Eigenschaften. Anderswo liegen die Dinge ganz gewiß nicht besser; im Gegenteil.

An der Ausstellung beteiligt sind wie immer die Münchener Künstlergenossenschaft mit ihren Sondergruppen Künstlerbund Bayern, Bund, Luitpold-Gruppe, Bund zeichnender Künstler, Verein für Originalradierung, Vereinigung Münchener Aquarellisten; ferner die Secession; außerdem der Landesverband bildender Künstler und die »Freie Kunstausstellung«. Eine Gruppe der Architektur und eine des Kunstgewerbes helfen wie gewöhnlich die Ausstellung vervollständigen. Doch bin ich, indem ich dies niederschreibe, ernstlich in Zweifel, ob ich nicht ungerechterweise das eigentlich Bedeutende zur Nebensache mache. Es ließe sich meines Erachtens wohl verteidigen, die Architekturabteilung als die künstlerisch wichtigste zu bezeichnen. Nur unsere gegenwärtige Baukunst wird den vereinigten realen und idealen Anforderungen von Leben und Kunst gerecht und stellt Werke hin, die in Form und Selbständigkeit des Geistes denen der Vorzeit ebenbürtig sind. Nach ähnlichem Aufschwung strebt unsere heutige große christliche Plastik und Malerei. Aber freilich, wer sie im Glaspalaste sucht, findet nicht viel. Davon unten Weiteres. Nun zu den einzelnen Gruppen.



FRITZ AUG. BIMLER ALTER OBERSCHLESIER

1. Münchener Künstlergenossenschaft und andere

Der verfügbare Raum schränkt die Betrachtung auf das Notwendigste ein: Wahl der Motive, vielfach feinsinnige dichterische Erfassung des Gegenstandes, Technik, Vortrag folgen der Tradition, neuartiges Tasten und Versuchen ist selten, der Gedanke an den von solidem Geschmacke geleiteten Sammler und Käufer fühlbar, was natürlich kein Tadel ist, sobald kunstfremde Kompromisse vermieden bleiben. Sie sind es nicht durchweg, wie die Massenhaftigkeit der nicht immer von Nebenabsichten freien Aktmalereien beweist. Auch andere Bilder — zum Glück nur wenige — gibt es, die zur Gattung Kitsch gehören. Sie finden sich zumal bei der Freien Kunstausstellung. Immerhin hat auch diese in Dargen, Evers, Ramge, Senger, Winterfeld, Eber und einigen andern tüchtige Kräfte aufzuweisen. — Hier nur vom Wertvollen das Wertvollste. Dazu gehören Baierls von italienischer Schönheit verklärte Maldichtungen, denen man freilich die Anmut und Grazie lieber glaubt als die Kraft. Ferner Volkarts recht deutsch empfundene Zeichnungen, die lieblichen Szenen von Huber-Sulzemoos, M. Schiestls Märchenbilder, die Romantik der zeichnerisch feinen Landschaftsdichtung von Steppes, der wuchtig melancholischen von Müller-Wischin, der träumerischen von Urban. Innenräume schildert mit miniaturhafter Feinheit und Sorgfalt Tillack. Tierbilder von ausgezeichneter Schärfe und liebevoller Beobachtung Olshausen-Schönberger. Dieser bunt durcheinander gewürfelten Auswahl möge noch ein kurzer geordneter Überblick folgen. Aus den Darbietungen der Münchener Künstlergenossenschaft seien genannt die Landschaften von Tillberg, Canal, Schrag, Gerhardinger (der auch interessante Stilleben bringt), die reichen Dekorativs von Miller-Diflo, die romantischen von Flügel, die volltönigen von Stagura, die kraftvollen von Kreyssig. Blumenstudien sind u. a. von Roth und Scholtz, subtile Blumen- und Tierbeobachtung zeigt H. Kricheldorf. Vom Künstlerbund Bayern erwähne ich die frischen Hafenbilder von Franz, die Landschafts- und Stadtstudien, sowie die

lebensvollen Bildnisse von E. Liebermann. Von Wahrheit der Naturbeobachtung zeugen die Tierbilder von Lüdecke-Cleve. Durch Feinheiten der Farbenstellungen interessiert Bürck mit seinen Bildnis- und Landschaftsstudien. Vom „Bund" haben wir schon zuvor zwei bedeutende Mitglieder, Schiestl und Steppes, genannt. Sie charakterisieren den allgemeinen geistigen und künstlerischen Hochstand dieser Gruppe. Zu ihr gehören unter anderen die tief empfindenden und liebevoll schaffenden Landschafter Widnmann, Kern, Küstner, Holz, Arends, Mayer-Franken. Treffliche Stilleben sind von Bohnenberger. — Nicht schwächer ist das Interesse, welches die Luitpold-Gruppe erregt. Hervorzuheben wäre ein »Sturm an der Ostsee« von Ebers, ein Pferdebild von van der Heide, die feinen, in guter Münchener Überlieferung wurzelnden Landschaften von Stockmann, eine von warmem Lichte durchflutete venezianische Impression von Pippel. Zwei charakteristische Bildnisse sind von E. K. Zimmermann. Der zahlreichen sonstigen tüchtigen Leistungen auf den Gebieten der Landschaftsmalerei, des Genre, des Tierbildes usw. kann hier nur mit einer allgemeinen Anerkennung gedacht werden. Das Gleiche ist der Fall mit den Leistungen des Aquarellistenvereines. Um wenigstens ein paar Beispiele zu nennen, so geschehe dies mit einem naturwahren Entenbilde von Grässel, den äußerst feinfarbigen Bildnissen von Mussa-Jassul und den im Geiste älterer Schule gehaltenen Landschaften von Binder. Dem Bunde zeichnender Künstler gehört eine Anzahl jener an, die im Vorstehenden bereits ihrer Malereien wegen genannt wurden: Steppes, Urban Bürck und andere. Ihnen schließt sich eine Reihe befähigter Künstler an: so die humoristischen Heinsdorff, Pfeiffer, Wilke, die Landschafter Bauriedl, H. Neumann. Von den Leistungen des Vereins für Originalradierung werden wir einzeln bei der religiösen Kunst zu erwähnen haben. Hier gedenke ich der Stadtansichten von P. Geissler und Ullrich, der feinen Dichtungsillustrationen von Schultheiß, der Küstenbilder von Lehner, der Phantasien von J. Diez und Ritter. — Die Plastik bietet zum Teil Bedeutendes. Zu den Porträtbildnereien gehört ein prächtiger Beethovenkopf von Wallner, eine Damenbüste von Beyrer, ein charakteristisches Bildnis des Malers Wopfner von Neppel, eine Büste von L. Dasio, eine von Resch. Vom gleichen Künstler ist auch eines der wenigen Monumentalwerke der Ausstellung, das schlichte, ergreifende Denkmal für die Gefallenen des Reserve-Regimentes 1 — eine viereckige Tafel mit der Relieffigur eines Soldaten, der eine Fahne hält. Ein anderes Kriegerdenkmal (ein Soldat den verwundeten Kameraden wegführend) stammt von Behn. Eine anmutige Gartenplastik ist von Negretti. Gute Kleinplastik schließt sich der größeren an. — Die Leistungen der Freien Kunstausstellung und des Landesverbandes bildender Künstler werden hoffentlich bei künftigen Ausstellungen Anlaß geben, näher auf sie einzugehen.

2. Die Secession

Die Secession hält sich frei von schrankenloser Übermodernität. Selbst weitgehende Individualitäten bleiben doch wenigstens an den Grenzen des ästhetisch Zulässigen, und unterlassen es, wie es sonst leider nicht selten geschah, das religiöse, oft auch das sittliche Gefühl der Beschauer zu verletzen. Auffassungs- und Vortragsart des künstlerischen Nachwuchses ist verschieden von der des noch immer kräftigen und fruchtbaren alten Stammes, aber eines Sinnes sind beide Parteien im Streben nach hoher Kultur der Form und Farbe und nach jener geistigen Durchdringung des Motives, durch welche dieses seiner realen Substanzialität enthoben und zum Gleichnisse höheren, allgemeinen Gedankens abgeklärt wird. Nicht als ob solch vertieftes Erfassen nicht auch bei der Künstlergenossenschaft, und sogar in erfreulich vielen bedeutenden Beispielen vorkämen. Aber sie empfängt dadurch nicht in dem Grade Charakterisierung ihrer Gesamterscheinung, wie dies bei der Secession der Fall ist, und zwar so unbedingt, daß man beim Betreten der Secessionssäle unmittelbar sich in ein neues Reich versetzt sieht, das von dem bis dahin durchwanderten wesentlich verschieden ist. Hier ist noch das Heim jenes Schaffens, das München der Prinzregenten- und letzten Königszeit seinen Weltruf als erste Kunststätte Deutschlands verdankte, und das noch immer die Kraft besitzt, im alten Geiste auch neuzeitlich befruchtend zu wirken. Auf den großen Zug kommt es an und auf die Bewältigung der gestellten Probleme. Mit der Wahl und Behandlung des Themas mag man keineswegs immer einverstanden sein. So wird ein wirkliches christliches Empfinden sich durch die Zumutung abgestoßen fühlen, etwa in Habermanns molluskenhafter Frauengestalt eine Magdalena anzuerkennen, oder die »Versuchung« von Stuck für mehr anzunehmen, denn als ein Prunkstück der Aktzeichnung und als eine zur alten Gewohnheit gewordenen Wiederholung unwirklichen Kolorites. Überzeugend in seiner innerlichen Schlichtheit wirkt Landenbergers »In der Kirche«. Etwas zu dunkel, aber fesselnd durch die Behandlung der Innenraumluft und des künstlichen Lichtes ist das »Streichquartett« von Winternitz, der auch mit seiner »Kadenz« das Problem der in äußerer Bewegung sich ausprägenden innerlichen eines Musikers zu bewältigen strebt. Vornehmheit und Pracht der Farbe (goldbraun und schwarz) zeigt »Im Südwind« (zwei Spanierinnen) von Hierl-Deronco. Hüther bringt wieder einige seiner im hellsten Licht beobachteten, freilich von gezwungener Bewegung nicht freien Akte, Schwalbachs Gestalten aus dem Reiche der Unwirklichkeit mit sichtlich fortgeschrittener Veredlung seiner eigenartigen gelbgrünen Farbengebung. Dill zeigt in einer »Löwenjagd« sein vor keiner Schwierigkeit der Bewegungen zurückschreckendes Talent der Tierschilderung. Zügels Tierbilder gehören wie immer zu den Kostbarkeiten der Ausstellung. Die schöne Linie menschlicher Figuren in Landschaft behandelt Reinhardt. Ausgezeichnetes bietet die Porträtmalerei. Allen voran vier bewundernswerte Charakterstudien Sambergers, von denen hier nur das Bildnis des P. Rupert Mayer S. J. hervorgehoben sei. Vergeistigte Leistungen sind auch ein männliches Bildnis von G. Rall und ein Selbstbildnis von Nerud, das Bildnis einer alten Dame von Ulrich, das Habermann-Porträt von Hommel. — Fein gestimmte Innenraumbilder sind von Vetter, Wolf und andern, wirkungsreiche Stilleben von Ehinger, Bock, Fehr. Vorzügliche Leistungen einer von Klarheit der Beobachtung und Wärme der Empfindung getragenen Landschaftsmalerei bringen Bürgers, Strobentz, Hayek, Pietzsch, Schrader-Velgen und andere. — Wie von der Malerei, so kann auch von der Plastik der Secession nur einiges Wenige herausgegriffen werden. Zum Wertvollsten, was die Ausstellung bietet, gehört ein bronzener Jünglingskopf

von Janssen. Tüchtige Porträtplastik findet man außerdem u. a. von Dorer, Caspar, G. Müller. Für Monumentalzwecke gedacht ist die herbe Idealgestalt einer trauernd dastehenden Frau von Hahn. Gute Bewegung zeigt ein »Säemann« von Heinlein. Fein gearbeitete Medaillen und Plaketten (besonders schön eine Ehemedaille) sind von L. Eckart, mit der Esseö auf gleichem Gebiete wetteifert.

3. Architektur und Kunstgewerbe

Die schon in unsern einleitenden Worten nach ihrem allgemeinen Werte gewürdigte Abteilung der Baukunst zeigt fast durchgängig Werke von Mitgliedern des Bundes deutscher Architekten. Auf mehreres werden wir bei Betrachtung der kirchlichen Kunst zu sprechen kommen Die Profanleistungen bieten eine Fülle des Vorzüglichen. Es genauer zu besprechen, würde einen eigenen umfangreichen Aufsatz erfordern. Von den hervorstechendsten Leistungen greife ich heraus Jägers Entwurf für eine Umbauung des Münchener Königsplatzes; sie wurde schon unter Ludwig I. und Ludwig II. geplant, und man kann nur dringend wünschen, daß bessere Zeiten als die unsrige den großen Gedanken einmal verwirklichen möchten. Weiter erwähne ich einen Marktplatz für Hellerau (leider fehlt eine Kirche) von Bücklers, den Neubau des Germanischen Museums von Bestelmeyer. Paläste, Villen, Wohnhäuser schließen sich an, alles ausgezeichnet durch treffliche Einfügung der Architektur in den Charakter ihrer Umgebung. Von technischen Bauten sei nur das Walchenseewerk von Buchert genannt.

Nur in aller Kürze können wir der kunstgewerblichen Gruppe gedenken. Sie interessiert wie immer durch feinste Leistungen der Edelschmiedekunst (u. a. Rothmüller), Textil- und Spitzenklöppelkunst (u. a. von Week, Widnmann), Elfenbeinschnitzerei (u. a. Kaiser), Keramik (u. a. Pesch, May), Möbel (Münchener Schreinerwerkstätten für Kunstgewerbe) und mancherlei anderes.

4. Religiöse Kunst

Von Werken der religiösen Kunst gibt es im Glaspalast nicht viel, solche, die religiöse Motive benutzen, in ziemlich beträchtlicher Zahl. Das Mengenverhältnis hat erheblich zugenommen. Immerhin muß man damit zufrieden sein. Aus der zunehmenden produktiven und rezeptiven Beschäftigung mit diesen Dingen mag doch für manchen noch unklaren oder zweifelnden Geist innerlicher Segen ersprießen, der dann auch weiterhin dem Wachstum, der Entwicklung und Verbreitung der christlichen Kunst zugute kommt. Weitaus größer ist die Anteilnahme bei der Münchener Künstlergenossenschaft als bei der Secession und den übrigen Gruppen. Malereien für den kirchlichen Gebrauch fehlen fast gänzlich. Nachbildende Kunst ist reichlich bestellt, aber schmerzlich vermißt man religiöse Buchgraphik. Die Architektur zeigt einige Entwürfe für städtische und ländliche Kirchen. Das Kunstgewerbe bietet diesmal fast nichts. Natürlich wäre es verfehlt, hieraus Schlüsse ziehen zu wollen. Das einzige Stück ist ein in der Städtischen Gewerbeschule von L. Plenk entworfenes Klappaltärchen mittelalterlichen Stiles, in feiner translucider Email ausgeführt. Die wenigen sonstigen Stücke sind Kleinplastiken, die in dieser Abteilung nur sind, weil es keine andere Unterkunft für sie zu geben scheint: eine kleine Madonna in Majolika von A. Sansoni, eine Plakette mit Madonnenfigur von K. Kahl, eine sehr zierlich in Wachs geformte »Flucht nach Ägypten« von E. von Miller. Strengen mittelalterlichen Stil zeigen zwei kleine Glasmalereien von de Bouché. — Entwürfe für kirchliche Architektur, sowie Modelle, Zeichnungen und Photos ausgeführter Bauten sieht man von einer Reihe bekanntester Künstler. Unter ihnen ist Prof. Buchert mit einem wohl abgestimmten Entwurfe für den Neubau der St. Korbinianskirche zu München und ihre Umgebung, ferner mit zwei ausgeführten Erweiterungen älterer Dorfkirchen; vom Standpunkte der Heimatpflege wäre dagegen einzuwenden, daß die Umbauten den Charakter des alten Bestandes allzusehr verwischen Die Münchener St. Gabrielkirche von O. Kurz ist eine romanische Basilika mit hohem Kampanile. Ein in der Raumwirkung vorzüglicher Platz mit Barockkirche und Schloß entwarf P. Birkenholz; als Marktplatz, wie er gedacht ist, möchte ich ihn mir weniger gern vorstellen, denn als einen stillen, vom Tagesverkehr entfernten Bezirk. M. Kurz bringt mit seinem Kirchenentwurf für Bamberg ein modern-archaisierendes Werk, das sich mit dem Charakter des Stadtbildes schwer vereinbaren läßt. Von Steidle sieht man zwei von feinstem Stilgefühl eingegebene Zeichnungen für Stadtkirchen im Barockstil (bestimmt für München und Rodalben in der Pfalz). W. Erb zeigt eine Abbildung seines wuchtig monumentalen Münchener Grabmals für die in der Revolution schuldlos ermordeten 18 katholischen Gesellen. — Von Werken religiöser Plastik haben den bevorzugten Platz in der großen Eingangshalle erhalten mehrere Arbeiten vom Secessionsmitgliede E. P. Hinkeldey. Ein gut modellierter hl. Christophorus ist dabei, außerdem mehrere biblische Gruppen und Einzelfiguren von strenger, durch romanische Kunst beeinflußter Stilisierung der langen hageren Körper und eng anliegenden Gewänder. Ein Holzrelief mit dem hl. Martin ist von K. Kuolt; eine als Bekrönung eines Kriegerdenkmals gedachte, in weichen barockisierenden Formen gehaltene Sebastiansgruppe von F. Hoser K. Hock zeigt ein anmutiges, geschnitztes Klappaltärchen mit Figur der hl. Jungfrau. H. Frey bringt ein kleines, streng stilisiertes, vergoldetes Herz-Jesubild; ein Majolika-Triptychon mit Kreuzigungsdarstellung; eine monumentale geschnitzte Pietà für die Kirche zu Habach; Schönheit der Linie, Feinheit der stillen Farbengebung und recht innerliche Auffassung geben dem Werke Wert. Von den Arbeiten H. Faulhabers sei eine vollrund geschnitzte und getönte Pietà hervorgehoben. Die Vertikale überwiegt bei der halblebensgroßen Gruppe Mit seiner großzügigen Art hat L. Eberle in farbiger Majolika eine Reliefdarstellung des Drachenkämpfers St. Georg ausgeführt. Zart irisierende Glasur zeigt eine edel geformte Majolikabüste der die Dornenkrone haltenden Mutter Gottes von F. Drexler. Zwei für Ausführung in Bronze bestimmte, deshalb patinagrün gefärbte Gipsgruppen, eine Grablegung und eine Pietà, stellt A. Daumiller aus; beide Werke sind von erhabener Einfachheit; für mein Gefühl schafft die letztere Gruppe die stärkere Gemütswirkung. Ein tief ernst erfaßter Kruzifixus in Holz ist von C. A Bachmann. Die in der gegenwärtigen Kunst sehr beliebte »Vogelpredigt des hl. Franziskus« ist das Thema für ein Majolikarelief von G. Kemper Eine fein empfundene, in Wachs bossierte Madonna mit Kind ist von J. Goeller. Plaketten von gewohnter Feinheit der Auffassung und Gediegenheit der zarten Durchführung bringt

L. Eckart. — Dem Freunde unserer gegenwärtigen christlichen Kunst sind unter den Namen der soeben erwähnten Plastiker viele wohlbekannte begegnet; sehr zahlreiche, gerade von den Hervorragendsten und Wichtigsten freilich hat er mit Bedauern vermißt. Noch weit ungünstiger steht diese Sache bei der Malerei und Graphik. Von den Zugehörigen des engeren Kreises christlicher Künstler erscheinen hier nur sehr wenige. Zu ihnen gehört Fr. Beckert O P. mit einem von tiefer Poesie erfüllten jugendlichen hl. Thomas von Aquin. Ferner O. Graßl mit einer in ihrer Herbheit der Form und Farbe ins Überwirkliche gehenden Auferweckung der Toten, einer fast noch abstrakteren Stigmatisirung des hl. Franziskus und einer Verspottung desselben Heiligen durch die Kinder von Assisi ein ergreifendes Werk, bei dem die Gefahr, ins Illustrative zu verfallen, mit überlegenem künstlerischem Gefühl vermieden ist. Zarte Poesie, die deutschinnige Sprache an italienischer Schönheit veredelt hat, tönt aus den Werken von A. Rausch, Malereien und Radierungen, allermeist zur Verherrlichung der Mutter Gottes. Kraft und tiefgründige Einfachheit walten in den Radierungen und Ölgemälden von H. Röhm; den Drachenkampf des hl. Georg hat er in beiden Techniken behandelt. Eine monumental erfaßte Gefangennahme Christi ist von P. Thalheimer. Damit sind die bekannten Namen alle aufgezählt. Von den übrigen Bearbeitern religiöser Themata können wir nur die beachtenswertesten herausgreifen. Ein liebliches Bild der jugendlichen Mutter Gottes mit dem Knaben schuf W. Einbeck (Landesverband bildender Künstler); altitalienischen Einfluß zeigen zwei Phantaisen über das Jüngste Gericht von P. H. Schoedder. Lösung schwieriger Beleuchtungsprobleme sucht F. Naager in seinen »Jüngern von Emmaus«. Trocken ist die Darstellung zweier Halbfiguren von Evangelisten von A. Miller. Ein hübsch gemaltes Genrebild ist A. Hengelers »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. Damit wäre erledigt, was die Secession an religiösen Werken darbietet. Habermanns Magdalena und Stucks »Versuchung« sind bereits an anderer Stelle erwähnt; in den Zusammenhang unserer vorliegenden Betrachtung gehören sie nicht. Von der Münchener Künstlergenossenschaft bringt H. Volkert eine lieblich farbige Zeichnung der hl. Jungfrau, sowie eine kräftige Pietà (Radierung); kraftvolle Holzschnitte mit Darstellung der hl. Nacht und des kreuztragenden Heilands R. Schiestl; tüchtige Radierungen E. Riegele; Holzschnitte voll Kraft E. Pfefferle. Von abgeklärter Ruhe sind die biblischen und legendarischen Gemälde von W. Orth. H. E. Kozel schildert die »Ruhe auf der Flucht« und den barmherzigen Samaritaner. Skizzenhafte Art zeigt das umfangreiche »Am Kalvarienberg« von H. Heider. An die Historienmalerei A. v. Kellers fühlt man sich erinnert beim Anblicke der »Auferweckung« von F. Guillery, eines Werkes, das durch die sichere Lösung erdenklichster Schwierigkeiten der Zeichnung, Farbe, Beleuchtung Bewunderung erregt und innerlich kalt läßt. Voll Zartheit ist die Madonna (Radierung) von C. Graf-Pfaff. Ergreifend ist die volltönige Darstellung des barmherzigen Samaritans von Th. Geyr. Mit nicht minder tiefer seelischer Wirkung malt W. Ditz einen am Kreuze betenden Hirten, ein Werk von schlichter, kühler Farbenstimmung (blau, grün, braun).

5. Die Neue Secession

Sie sei der Vollständigkeit halber mit erwähnt, weil sie nun einmal auch im Glaspalaste ist. Es ist wie ein Sinnbild, daß sie dort ihre eigenen Räume besitzt, die von der übrigen Ausstellung her unzugänglich sind. So wie hier von den Leistungen der ernst zu nehmenden Kunst, so sperren sich diese Maler und Bildner auch von der gesunden Wirklichkeit ab, sie trotzen auf ihr Eigenwesen, auf dieses verbohrte Festhalten an ästhetisch und intellektuell unmöglichen Auffassungen und Grundsätzen Was sollen wir mit allen diesen Hirngespinsten noch unreifer oder unreif gebliebener Leute, die für keine Schönheit Auge und Sinn, für keinen Verstand Verständnis zu haben scheinen. Mit diesen Malereien, die größtenteils ohne, oft genug auch mit Absicht in die Irre gehen, die Zeugnis geben, von der Armseligkeit, welche außerstande ist, auch im scheinbar Kleinen und Geringen die Hoheit des Schöpfungswillens zu entdecken, und die das Hohe, ja mit sonderlicher Vorliebe das Höchste, die Gegenstände des Glaubens und der Religion, mit ihrem Unglauben und ihrer Zweifelsucht verwässern und herabwürdigen. Wer noch im Besitze natürlichen Gefühles ist, verläßt diese Ausstellung — es ist die zehnte, welche die Neue Secession veranstaltet — mit Widerwillen Über diese Mißleistungen zu lachen, wie man sich bei nicht wenigen versucht fühlen könnte, wäre nicht das Rechte. Die Sache ist viel zu ernst dafür Höchstens könnte man sich mit der Erwägung trösten, daß der gesunde Sinn des Volkes sich durch derlei freud- und seelenlose, innerlich und äußerlich verkehrte Dinge nicht beirren läßt, sie einfach nicht annimmt, und daß an einer »Kunst« wie dieser nur eine ganz dünne, in eingebildetem Weltschmerz und revolutionären Geberden sich selbst interessant findende Schicht Geschmack findet. — Sollen wir nach diesem eben Gesagten wirklich noch Namen nennen? Von den Phantastereien Kubins reden, oder von den Farbenexperimenten Coesters und anderer, von den religiösen Gegenständen in ihrer Behandlung durch Jutz oder durch Karl Caspar? Diese und die übrigen alle, können sie wirklich neue Wege zu einem neuen Leben finden, selbst wer von ihnen ein überzeugter und bestrebter Sucher ist? Ein einziges letztes Ziel gibt es nur, sei es, wofür es sei, das ist die Wahrheit. Niemand findet sie, noch kann er andere zu ihr führen, wenn er ihr absichtlich in befangenem Eigensinn ausweicht.

Doering

ZUR AUSMALUNG DER KIRCHE IN OLCHING

Die neue, zu Anfang dieses Jahrhunderts im romanischen Stil erbaute Kirche zu Olching, unweit München, besitzt eine gewölbte Apsis, die samt der Stirnwand jüngst durch Joseph Bergmann (München), einem Becker-Gundahl-Schüler, mit Fresken geschmückt wurde. Bei der Form der Apsis lag es nahe, an eine Ausmalung in der Art der Apsidenmalereien altchristlicher und romanischer Basiliken zu denken, zumal da durch wissenschaftliche Publikationen, allen voran das Prachtwerk Wilperts über die altchristlichen Mosaiken und Wandmalereien vom 4.—13. Jahrhundert, die schon früher einzeln aufgenommenen Motive der altchristlichen Kirchenmalerei beliebt wurden und neuere Künstler ihre Stilbestrebungen als verwandt mit denen der alten Mosaizisten und Maler empfinden. So hat auch Bergmann von altchristlichen Motiven Inhalt, Anordnung und Gestaltung

übernommen, sie in seiner Weise verarbeitend. In der Mitte der Concha thront Christus auf dem Regenbogen und von dem großen mandelförmigen Nimbus umrahmt: nach der bekannten »Majestas Domini«, Christus der Überzeitliche, der Lehrer und Herrscher, der Wesensgleiche mit dem Vater, derjenige »durch den alles geworden ist« (per quem omnia facta sunt), der um unseres Heiles willen von den Himmeln herabstieg, der aber auch zum Gericht wiederkommen wird mit Herrlichkeit (cum gloria, cum virtute multa et gloria — Markus 13, 26 —, in majestate sua — Matth. 25, 31 —). Außerhalb der Mandorla brachte der Künstler die vier Evangelistensymbole an, über ihr schwebt aus einer Öffnung die Taube des Heiligen Geistes. Rechts von Christus steht der hl. Paulus, links der hl. Petrus vor einer unbestimmt gehaltenen Landschaft. Unter den Figuren zieht sich ein Fries mit den in der nachkonstantinischen Zeit beliebt gewordenen Lämmern, mit denen man die Apostel meinte. Bei der Bemalung der Stirnwand vor der Apsis wurde die Darstellung des Jüngsten Gerichtes gewählt. Unter der Holzdecke des Kirchenschiffes zieht sich zunächst ein schmaler Streifen hin, der auf das Blau der Concha Bezug nimmt; an ihn schließt sich ein breiterer, ebenfalls ungebrochener roter Querstreifen, der bis zum Bogen herabreicht. Aus dem Rot hebt sich beiderseits je ein die Posaune des Gerichtes blasender Engel ab, in halber Figur sichtbar, und unter den Engeln vollzieht sich auf blaßgelblichem Grunde in frei korrespondierenden Gruppen die Auferstehung der Toten. Auf den Gedanken, der am Chorbogen geschildert ist, nimmt die Auffassung der Christusdarstellung in der Apsis Rücksicht: es ist nicht bloß die himmlische Majestät der frühchristlichen Zeit, als die Kunst noch hochstand, nicht der Salvator, der erhaben und zugleich gütig ist, sondern der Thronende der Spätzeit, herb und streng, mehr Richter als Retter. Mit dem altchristlichen Typ des thronenden Christus hat sich J. Bergmann schon vor dieser Schöpfung befaßt, und zwar zuerst an der Deckenmalerei von 1920/21 in der Kirche zu Edelshausen (Abb. im 18. Jhrg., S. 149), wo das Moment des Lehrers vorherrscht, dann im Deckenfresko einer kleinen Kapelle der Münchener Gewerbeschau 1922, wo der »Heiland« der Welt edel und Vertrauen einflößend schön in eine Kreisform komponiert ist (Abb. hier oben).



JOSEPH BERGMANN SALVATOR MUNDI

Gewerbeschau München 1922. — Text unten

Wie in seinen früheren Wandbildern, so bekennt sich Bergmann auch bei den Gemälden in Olching als Anhänger der Lehre, daß Wandmalereien sich auf strenge Flächenkomposition unter Ausschaltung der Tiefenperspektive beschränken müßten und daß alles Beiwerk, das nicht unbedingt zur Verdeutlichung des Vorganges nötig ist, auszuschalten sei. Nicht nur für die Technik des Mosaik gelte diese Regel, sagen die Vertreter der bezeichneten Anschauung über die Gesetze der dekorativen Wandmalerei, sondern auch für das viel beweglichere Fresko, dessen Leistungsfähigkeit, Geschmeidigkeit und Schmiegsamkeit in der Barockzeit Triumphe feierte. Bei romanischen und gotischen Innenräumen mit geringeren Ausmaßen wird der Künstler nie einen Fehlgriff tun, wenn er das Prinzip der flächenhaften Komposition mit Kraft und Geschmack anwendet und Sinn für einen architektonischen Aufbau und schöne Linien besitzt. Doch wie in der Kunst überhaupt, so gibt es auch für das dekorative und monumentale Wandbild kein alleingültiges Rezept, sondern entscheidend ist die Tat und diese richtet sich nach der Stärke der Begabung der Künstlerpersönlichkeit; diese wird innerhalb des herrschenden Kunstwollens ihrer Zeit von Fall zu Fall die beste Lösung finden. Greift der Künstler zur Kompositionsweise der frühmittelalterlichen Mosaizisten, deren Leistungen den Verfall der ursprünglich großen Mosaikkunst nicht verleugnen können, schließt er sich den frühromanischen Wandmalereien Deutschlands an, so fühle er sich gleichwohl mit der Gegenwart verbunden und ahme nicht nach, was jene aus Unvermögen, nicht in künstlerischer Absicht, an der Natur verbrachen. Sein Wetteifer gelte vielmehr der echten Empfindung und dem Ausdruck des Wesentlichen. Der Maler, welcher Kirchen oder sonstige Monumentalbauten schmücken soll, hat sich zu allererst in die Seele des Bauwerkes hineinzufühlen und sein Werk damit in Harmonie zu bringen; der Wege gibt es verschiedene.

Wenn es Bergmann vergönnt ist, die noch des malerischen Schmuckes baren weiten Wände der Kirche zu Olching mit Fresken zu zieren, so dürfte er über die schon vollbrachte schätzenswerte Leistung noch hinauswachsen und dem an sich reizlosen Raum zu einem farbenfrohen, die Gläubigen erbauenden, künstlerischen Kleide verhelfen. Aus der Kirche in Olching schon jetzt Abbildungen zu bringen, ist uns leider nicht möglich, obwohl wir bis jetzt in diesem Wunsche mit der Veröffentlichung des Vorstehenden abgewartet haben. S. Staudhamer

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst hat in den letzten Monaten einen bedeutenden Aufschwung genommen. Vom 1. Januar 1924 bis Mitte August konnten 2230 Neuaufnahmen vollzogen werden. Die Mitgliederzahl beträgt nunmehr über 9400, der Höchststand seit Bestehen der Gesellschaft. Dadurch wird es möglich, die Ziele und Bestrebungen der Gesellschaft immer mehr bekanntzumachen und mit nachhaltigem Erfolg zu vertreten.

So konnte in dieser Zeit allgemeiner Geldknappheit kürzlich ein Betrag für den Ankauf von Kunstwerken zur jährlich stattfindenden Verlosung unter den Mitgliedern verwandt werden. Die ständige Ausstellung und Verkaufsstelle für christliche Kunst wird in nächster Zeit in eigenem Haus neu eröffnet in großen, lichten Räumen. In einem Rundschreiben an die Künstler der Gesellschaft wurde betont, daß für den Verkauf vor allem religiöse Hauskunst in Betracht kommt und zwar kleinere Kunstwerke, da zurzeit große Arbeiten leider nicht gekauft werden können. Unter den Architekten in Süddeutschland, die Mitglieder der Gesellschaft sind, hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst für die Gesamtkirchenverwaltung Ludwigshafen einen Wettbewerb ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für drei neue Kirchen mit Pfarrhaus und Katechetensaal in Ludwigshafen am Rhein mit Geldpreisen in Höhe von insgesamt Mk. 15000.

Die Jahresmappe 1925 ist in Vorbereitung und soll im Vergleich zu den letzten Jahresmappen im Inhalt bedeutend vermehrt werden. Die Künstler-Mitglieder der Gesellschaft haben eine Einladung zwecks Einsendung von Kunstwerken oder Photographien ihrer letzten Arbeiten zur eventuellen Auswahl für die Jahresmappe 1925 durch die Jury bereits erhalten.

Die 21. Mitgliederversammlung findet am 14. Oktober, abends ½8 Uhr, in München statt. Nachmittags ½5 Uhr geht eine Besprechung der Vertreter der Diözesangruppen voraus. Die genaue Tagesordnung wird noch veröffentlicht.

Die Auflage der Jahresmappe 1924 geht infolge der vielen Neuaufnahmen schnell zu Ende. Darum ersuchen wir alle Mitglieder der Gesellschaft, die bisher übersehen haben, den Jahresbeitrag für 1924 (allgemein Mk. 6.—, für Künstler und Studierende Mk. 3.—) einzuzahlen, denselben baldigst auf unser Postscheckkonto München 36500 überweisen zu wollen. Die Jahresmappe wird den Mitgliedern daraufhin mit den neuesten Mitteilungen der Gesellschaft sofort zugehen.

Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst

Berlin. — Am 30. Juli verstarb hier nach schwerem Leiden der Landschafts- und Figurenmaler Max Rappaport im Alter von nur 40 Jahren. Der Meister stammte aus Österr.-Schlesien, bildete sich in Wien, Berlin und Paris; dort unter dem Einfluß des trefflichen Eugen Spiro (jetzt Berlin) und Matisse. Durch seine Krankheit war Rappaport gezwungen, öfters und lang im Süden zu verweilen, was ihn zu einem der allerbesten Schilderer der auf Sizilien, Teneriffa oder in Spanien erschauten malerischen Reize werden ließ. Aber auch die deutsche Landschaft fand in ihm einen vorbildlichen Interpreten; wenigen Schaffenden gelang je das Sublime in dem Maße, wie wir es da vor uns haben. Als Porträtist war er voller Kraft und Treffsicherheit. Eine Kollektivschau bereitet für November 1924 die Galerie Flechtheim, Berlin, vor. Dr. Gebrig

Dr. Eberhard Hempel, Assistent am kunsthistorischen Institut der Grazer Universität, hat sich an der gleichen Universität für neuere Kunstgeschichte habilitiert.

Marie Freiin Baselli v. Süßenberg ist am 25. Juli in Draga Moschenizze, einem Fischerdorf unweit Abbazias, an einer Blutvergiftung, verursacht durch einen Insektenstich, im 62. Lebensjahre gestorben. Sie war die Tochter eines Beamten in Ofen-Pest. Im Alter von zwei Jahren kam sie nach Graz, das sie nur mehr zu Studienreisen wieder verließ. Hier war der vorzügliche Landschafter Freiherr v. Königsbrunn ihr erster Lehrer. Später ging sie nach Dachau zu Hölzel und zuletzt zu Landenberger in München. Am meisten verdankte sie aber der Natur und ihrem großen Fleiß. Ihre Landschaften zeichneten sich durch feine Naturbeobachtung besonders aus. A. Drasenovich hob in einem Nachruf mit Recht ihre künstlerische Haltung und ihren Geschmack hervor. Besonders geschätzt waren ihre letzten Arbeiten, vor allem ihre Zeichnungen. Mit guten Erfolgen beschäftigte sich Freiin v. Baselli auf dem Gebiet der Buchillustration. So schuf sie für die vom Verein »Heimatschutz« in den Jahren 1915 bis 1919 herausgegebenen »Heimatgrüße« geschmackvolle Federzeichnungen (Ernte, Sonnenschein, Gebirge u. a.), für Fritz Oberndorfers »Vom Erzberg« steuerte sie ebenfalls einige hübsche Blätter bei. B. B.

Kaspar Schleibner vollendete Ende August ein von Geheimrat Wächter in Bamberg in Auftrag gegebenes Bild: Herz-Jesu mit 6 Heiligen: Elisabeth, Ludwig, Franziskus, Joseph, Antonius von Padua, Vinzenz von Paul.

Otto Hämmerle fertigte anläßlich der Renovation der Abteikirche in Scheyern in dieser Kirche eine größere Anzahl Decken- und Wandbilder. Die Leitung der Renovationsarbeiten lag in der Hand des Hauptkonservators Prof. Jos. Schmuderer.

Die Genossenschaft bildender Künstler Steiermarks feiert im heurigen Jahre das Jubiläum ihres 25jährigen Bestandes. Aus diesem Anlaß wird in Graz eine große Jubiläumsausstellung vorbereitet, die nicht nur moderne Werke aller Mitglieder enthalten, sondern an der Hand historischer Arbeiten eine Rückschau über die Leistungen in diesen 25 Jahren bieten soll. B. B.

Kostbare Seltenheiten an alter religiöser Graphik. — Die letzte Kupferstichauktion der bekannten Leipziger Firma C. G. Boerner brachte wieder prachtvolle Seltenheiten an religiösen Darstellungen unter den Hammer, wofür ganz erstaunliche Preise erzielt wurden, an die wohl kaum zu denken war. Von den 2220 Katalognummern stieg am höchsten »Der Auferstandene zwischen dem hl. Andreas und dem hl. Longinus«, ein Hauptblatt der seltenen Stiche von Andreas Mantegna, das 4800 Mark erreichte. Auch der nächste Preis auf dieser Versteigerung (4500 M.) wurde von zwei Blättern religiösen Inhalts erobert: Albrecht Dürers wundervolle »Geburt Christi« in einem Abdruck von erlesenster Qualität, und Rembrandts »Heiliger Hieronymus in bergiger Landschaft«, das aus

der Sammlung Le Secq des Tournelles stammte. Den nächsten Platz behauptete Martin Schongauers »Hl. Michael« (4000 M.). Ein Blatt von höchster Seltenheit und das auch kaum je im Handel vorgekommen ist, war eine »Geburt Christi«, ein bedeutender frühitalienischer Stich mit dem Monogramm J. J. CA, das von Bartsch fälschlich auf Giulio Campagnola gedeutet wurde, während Passavant bereits den Zusammenhang mit zwei anderen Blättern dieses heute noch unbekannten Monogrammisten feststellte. Der Stil dieser Blätter weist auf die Schule von Bologna und ihre Umgebung hin. Das Blatt erreichte 3400 Mark. Ein ebenfalls nicht minder seltenes Blatt »Die Muttergottes mit dem Vogel« von dem Florentiner Cristofano Robetta (1462—1522), dessen Charakter noch streng quattrozentistisch ist, wurde mit 2900 Mark zugeschlagen. »Die hl. Familie mit dem Johannesknaben und Elisabeth«, ein Hauptblatt des Giovanni Antonio da Brescia nach Mantegna, fand im ersten Zustand, der sogar dem Britischen Museum fehlt, mit 2300 Mark seinen Käufer Bd.

BÜCHERSCHAU

Christus. Von D. Walter Rothes, Verlag J. P. Bachem, Köln. Preis brosch. G.-M. 12.50, geb. G.-M. 15.—.

Im Verlage von J. P. Bachem in Köln hat der ehemalige Dozent der Kunstwissenschaft an der Akademie in Posen, Dr. phil. Walter Rothes, nunmehr sein im Jahre 1910 mit so großem Erfolg in erster bis sechster Auflage herausgekommenes Werk: Christus, des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte, in siebenter bis zehnter Auflage neu erscheinen lassen. Daß nach dem großen Erfolge seiner »Madonna« und bei seiner glänzenden Schreibart, seiner auf tiefgründigem Studium aufgebauter Durcharbeitung dieses so umfangreichen und hehren Themas das vorliegende Werk eine so rasche Verbreitung finden würde, war jedem Künstler und Kunstfreund nach dessen Erscheinen bald Gewißheit und nur die Ungunst der Zeitverhältnisse, die bisher jede Neuauflage oder Neuerscheinung derartiger Werke unmöglich zu machen schien, trägt die Schuld daran, daß die längst begehrte Neuauflage nicht eher herauskam. Daß bei dieser Gelegenheit bei einem Verfasser wie Rothes diese Neuauflage auch einer zeitgemäßen und gründlichen Überarbeitung und Erweiterung unterzogen wurde, ist selbstverständlich. Die Frucht dieser fleißigen Arbeit liegt nun in glänzender Ausstattung, die ihr der rührige Kölner Verlag in jeder Richtung, sowohl nach der buchtechnischen wie bildlichen Seite hat angedeihen lassen, vor uns. Mit ihren charakteristisch ausgewählten 233 Textabbildungen und 4 prächtigen Farbendrucktafeln ist die neue Auflage sicher nicht nur ein fast unentbehrliches Hilfsbuch in jeder künstlerisch oder kunsthistorisch eingestellten Bibliothek, sie ist auch noch dazu in ihrer leichtverständlichen klaren, volkstümlichen Darstellung ein Familienbuch, das in keinem für Kunst empfänglichen Hause fehlen dürfte. Man weiß wirklich nicht, was man höher einschätzen soll, die Arbeitsleistung, die in Bewältigung des so umfangreichen, hehren Stoffes liegt, oder die ausgedehnten kunstgeschichtlichen Kenntnisse, die das Kunstleben von 2000 Jahren aller europäischen Völker und sogar der Vereinigten Staaten Amerikas umfassen. Nicht nur die im Bilde vorgeführten Darstellungen finden in dem Buche eine durchaus zutreffende Auslegung, auch die Schilderung der nicht abgebildeten Kunstwerke gibt dem Kenner derselben eine treffliche Auffrischung seiner Eindrücke, sie vermittelt sogar dem Nichtkenner in ihrer einfach klaren Darstellung ein gutes Bild der Kunstwerke, so daß jeder Leser nicht ohne inneren Genuß und mit wahrer Freude das interessante Buch stets immer mehr schätzen und lieben wird. Dabei hütet sich der Verfasser vor jeder Parteinahme für eine bestimmte Richtung, vor wenigsagenden, aber gelehrt klingenden Phrasen, womit viele moderne kunstschriftstellernde angebliche Kunstgelehrte ihre weniger geschulten Leser einzufangen und zu blenden suchen. Christliche Auffassung des Stoffs in freier, aber dem hehren Thema gerecht werdender Form werden das Buch bald zum allgemein gern gesehenen Hausfreund christlich fühlender Familien machen; aber auch dem schaffenden Künstler wird das Werk stets ein willkommener Berater darüber sein, wie die hervorragendsten Künstler aller Zeiten die betreffenden Aufgaben aus dem Leben Christi gemeistert haben und er wird es gern seiner Handbibliothek einreihen. Die vornehme Ausstattung in diskreter lichtblauer Kaliko-Nachahmung, schweinslederfarbenem Rücken und Ecken mit diskreter Goldpressung macht es dazu sicher noch zu einem gern gesehenen und auch gern gelesenen Geschenkwerk für jung und alt. Baurat Krings

Ehrengabe Deutscher Wissenschaft. Dargeboten von katholischen Gelehrten. Herausgegeben von Franz Fessler. Mit 34 Bildern. Dem Prinzen Johann Georg Herzog zu Sachsen zum 50. Geburtstag gewidmet. Lex.-8° (XX und 858 S.; 7 Bildertafeln).

Wenn wir erst spät diese im Jahre 1920 erschienene stolze Leistung gediegener Wissenschaft und ausdauernder Hingabe hier erwähnen können, so geschieht es mit desto größerem Nachdruck. In schwieriger Zeit unter der Zusammenarbeit einer Reihe der Besten im Vaterlande entstanden und einem der Besten gewidmet, behält die umfassende und vorzüglich ausgestattete Publikation für alle Zeiten ihren bedeutenden Wert, ist aber auch befähigt und bestimmt, im besten Sinne, zur Heilung des Elends unserer Zeit beizutragen. Als Ehrengabe zum 50. Geburtstag einem Mann gewidmet, der sich niemals auf die Vorrechte seines Standes zurückzog, sondern an allen religiösen, wissenschaftlichen und namentlich auch künstlerischen und kunsthistorischen Angelegenheiten tatkräftig mitarbeitet, enthält das Werk vorzügliche Abhandlungen über Religion und Kirche, über Kunst, Literatur und Geschichte. Der größere Teil des Gebotenen liegt außerhalb des dieser Zeitschrift gezogenen Rahmens aber auch auf die Abteilung »Kunst« können wir nur hinweisen; die Namen der Autoren bürgen für die Gediegenheit des Inhalts. Josef Kreitmaier S. J. untersucht die theologischen Grundbegriffe der kirchlichen Kunst. Dr. Joseph Wilpert behandelt eucharistische Malereien einer Katakombe in Alexandrien. Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen bespricht Dr. Joseph Sauer. Dr. Wilhelm Neuß verbreitet sich über Michelangelos Schönheitsideal. Mit Abhandlungen sind ferner vertreten Dr. Paul Karge, Dr. C. M. Kaufmann, Dr. G. Swoboda, Dr. Ludwig v. Pastor, Karl Muth, Robert Witte, Dr. Erwin Hensler, Dr. J. Neuwirth, A. Hadelt. S. Staudhamer

Biblische Archäologie. Von Dr. Edmund Kalt, Professor am Priesterseminar in Mainz. (Herders Theologische Grundrisse.) 12° (XII u. 158 S.) Freiburg i. Br. 1924, Herder. G.-M. 2,30; geb. G.-M. 3,20.

Der Inhalt dieses gediegenen Buches hat zwar nur mittelbar Beziehungen zur christlichen Kunst; aber wir glauben es dennoch bei unseren Lesern bekannt machen zu sollen. Eine gewisse Kenntnis der biblischen Archäologie ist nicht allein für das Verständnis vieler Stellen der hl. Schrift unerläßlich, sondern bildet auch die Voraussetzung für die richtige Erfassung bildlicher Darstellungen der biblischen Ereignisse. Nicht zuletzt seien die Künstler auf das Werk hingewiesen, das neben dem Vorzug der wissenschaftlichen Zuverlässigkeit auch jenen der Kürze und Klarheit besitzt und rasch über alle für den christlichen Künstler wissenswerten archäologischen Fragen unterrichtet. Daraus wird mancher den Ansporn erhalten, sich gründlicher in den Inhalt der hl. Schrift hineinzuleben und seine künstlerische Erfassung desselben zu vertiefen. In 4 Abschnitten werden behandelt: 1. Palästina und seine Bewohner, 2. Privataltertümer, 3. Staatsaltertümer, 4. Religiöse Altertümer.

S. Staudhamer

G. L. Schauenberg, Zur Geschichte der Erzdiözese München-Freising. Zum 1200jährigen Jubiläum 724—1924. 64 S. 8. Verlag „Glaube und Kunst", München.

Die vorliegende Schrift hat nur geringen Umfang — 64 Oktavseiten —, umfaßt aber eine gewaltige Fülle des Inhalts. In knappster tabellarischer Form, zeitlich geordnet, läßt sie die zwölfhundertjährige Geschichte des Erzbistums an unsern Augen vorüberziehen. Daß wir der Arbeit hier gedenken, geschieht um des Umstandes willen, daß sie zwischen den historischen Ereignissen auch alle jene gewissenhaft verzeichnet, die für die Kunstgeschichte von Bedeutung sind. Diese setzen sogleich mit dem Beginne der geschichtlichen ein. Dieser Beginn ist wie herkömmlich auf das Jahr 724 verlegt, reicht aber eigentlich noch um 500 Jahre zurück. Denn als der hl. Korbinian diese Stätte betrat, fand er daselbst schon eine Marienkirche vor, die der hl. Maximilian im 3. Jahrhundert an alter heidnischer Kultstätte gegründet hatte. Der erste aus Stein erbaute Dom von Freising wurde 784 vollendet. Der jetzt noch bestehende ist das Werk des Bischofs Albert I. (1160—1204). Die prachtvolle Herstellung des Dominnern durch die Brüder Asam geschah zur Feier des tausendjährigen Bestehens des Bistums im Jahre 1724. Den Nachrichten über die Hauptkirche schließen sich die über die Gründung, Erbauung, Herstellung oder dem Untergang der übrigen Kirchen und kirchlichen Bauwerke der Diözese an. Auch Nachrichten über andere besonders wichtige Werke der kirchlichen Kunst (Altäre, Glocken u. s. f.) fehlen nicht. Das kleine Werk ist kein Buch zur Lektüre, dafür aber ein reicher Schatz vom Standpunkte der heimats-, kultur- und kirchengeschichtlichen Kenntnis, mit außerordentlichem Fleiße zusammengestellt. Die Erwähnung einiger moderner bildlicher Darstellungen von Persönlichkeiten oder Ereignissen des frühen Mittelalters (Gründung von Herrenwörth, Bischof Otto der Große) wäre besser unterblieben, da dergleichen ohne besondere Erläuterung für den Laien zu Irrtümern Anlaß geben kann.

Doering

Unser Tirol. Ein Heimatschutzbuch von Kunibert Zimmeter. Mit 107 Abbildungen im Text und 17 Tafeln. Im Verlage des Vereins für Heimatschutz in Tirol, Innsbruck 1919.

In Tirol geht es — Gott sei's geklagt — mehr oder weniger wie überall: die Volkskunde im weitgefaßtesten Sinne ward zur papiernen Wissenschaft. Märchen, Sagen, Sitten und Bräuche sind kein lebendiges Erlebnis mehr. Ignaz Zingerle, der eifrige Forscher auf dem Gebiete des Tiroler Volksgutes, klagt schon in der Vorrede zur ersten Auflage seiner Kinder- und Hausmärchen im Jänner 1852, daß die alte Zeit verschwindet und mit ihr auch ihre Blüten zu welken und zu verdorren drohen. Prophetischen Blickes sagt er voraus, was werden wird, wenn die Dampfwagen durch die Täler brausen und das bisher Ferne nahe liegen wird. Sicherlich hat sich aber erfreulicherweise in den Gebirgsländern, die abseits der großen Eisenbahnlinien liegen, noch manches Althergebrachte erhalten. Die Alten klammern sich daran, die Jugend will sich davon losreißen und fand in ihrem Bestreben Förderung durch den Krieg. Doch ließ sich in Tirol schon heute feststellen, daß die Eindrücke, die bei den Feldzügen in fremden Ländern gewonnen wurden, mehr oder weniger verblassen und somit eine Rückkehr zum Alten immerhin nicht ausgeschlossen erscheint. Die mißverstandene städtische Kultur, zu der der starke flüssige papierne Geldersatz noch mehr Tür und Tor öffnete, bleibt aber zu überwinden. Mittel und Weg hierzu will Zimmeters Büchlein sein, das einem Bedürfnis entgegenkommt nach einer zusammenfassenden Darstellung der tirolischen Heimatschutzfragen. Einen wertvollen Bestand der Schrift bilden die eingestreuten geschichtlichen, kultur- und kunstgeschichtlichen Notizen, die sich auf die bewährte Literatur wie Riehls Kunst an der Brennerstraße, die Kunstgeschichte Tirols von Atz und Dr. J. Weingartners »Kirchliche Kunstfragen« stützen. In der bewährten Form von Beispiel und Gegenbeispiel erläutert der Verfasser, gestützt auf zahlreiche Abbildungen, das Gute und Häßliche. Was insbesonders die heimische Bauweise angeht, so wird der Blick gelenkt auf das viele, was in Stadt und Land leider auch in der Kirchenkunst an Unzulänglichem und Unbodenständigem in den letzten Jahren entstand. Wer mit dem Büchlein in der Tasche längere Zeit in Tirol weilte, fand die Bestätigung auf Schritt und Tritt. Möge ihm eine weite Verbreitung gesichert sein und mögen seine Ausführungen und Ratschläge viele Früchte tragen. Der Inhalt ist allumfassend: Stadt- und Ortsbilder, Bauwerke aller Art, Friedhöfe und Denkmäler, Landschaftsbilder, das weite Gebiet des Volkslebens mit den Trachten, Bräuchen, Sagen und Liedern, der Hausrat und die Volkskunst u. v. m.

W. Zils-München

XXI. ORD. MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, E. G.

Die Mitgliederversammlung findet am Dienstag, den 14. Oktober 1924, im Asamsaale zu München (Sendlingerstraße 61/0, Rg.), und zwar um ½8 Uhr abends, statt. — Mitgliedskarte oder Personenausweis ist für die Abstimmungen gefordert.

Druckfehler.

Im vorigen Jahrgang S. 132, Zeile 13 von unten, muß es heißen »Böhen«, statt Bölen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

Auf der 21. ordentlichen Mitgliederversammlung wurden folgende Herren in die Vorstandschaft neu gewählt:

I. Ergänzungswahlen:

1. Wahlperiode 1922—1925

Künstler: Philipp Schumacher, Kunstmaler, Thomas Buscher, Prof., Bildhauer.

2. Wahlperiode 1923—1926

Künstler: Karl Baur, Bildhauer, Michael Kurz, Architekt, Augsburg.

Geistliche Kunstfreunde: Dr. Michael Hartig, Prälat, erzbischöfl. Archivar.

Weltliche Kunstfreunde: Dr. Jakob Strieder, Universitätsprofessor.

II. Neuwahl:

Wahlperiode 1924—1927

Künstler: Gebhard Fugel, Prof., Kunstmaler, Fritz Fuchsenberger, Prof., Architekt.

Geistliche Kunstfreunde: Martin Grassl, Ordensassistent, Dr. Johann Schauer, Domkapitular.

Weltliche Kunstfreunde: Dr. R. v. Heuß, Generaloberarzt, Adelheid Lengauer, Lehrerin.

Außerdem verblieben in der Vorstandschaft folgende Mitglieder von früheren Wahlperioden:

Geistliche Kunstfreunde: Eugen Abele, Inspektor, geistl. Rat, Freising, Knabenseminar, Martin Mayr, Präfekt, Pfaffenbüchler Johann, Prälat Sup. der Barmherzigen Schwestern.

Weltliche Kunstfreunde: Dr. Josef Gabler, Regierungsdirektor, Dr. Georg Lill, Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum, Karl Osthelder, Oberlandesgerichtsrat.

Die Vorstandschaft ist damit mit achtzehn Herren wieder vollständig ergänzt worden. In der Sitzung der neuen Vorstandschaft vom 21. Oktober wurde folgende engere Vorstandschaft gewählt:

1. Präsident Dr. Jakob Strieder; 2. Präsident Prof. Gebhard Fugel; 1. Schriftführer Dr. Georg Lill; 1. Kassier Martin Grassl; Beisitzer Dr. Johann Schauer.

Die statutenmäßigen Wahlen zur Jury 1925 finden im Laufe des Monats Dezember 1924 statt. Wahlvorschläge, die von mindestens zehn wahlberechtigten Künstlern unterzeichnet sein müssen, sind spätestens am 1. Dezember 1924 an die Geschäftsstelle, München, Karlstraße 6, einzureichen. Die wahlberechtigten Künstler erhalten im Laufe des Dezember die eingereichten Wahlvorschläge durch die Post zugesandt. Letzter Termin für die Einlieferung der Stimmzettel ist der 31. Dezember 1924.

Den 25. Oktober 1924

Die Vorstandschaft.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG ZU VENEDIG

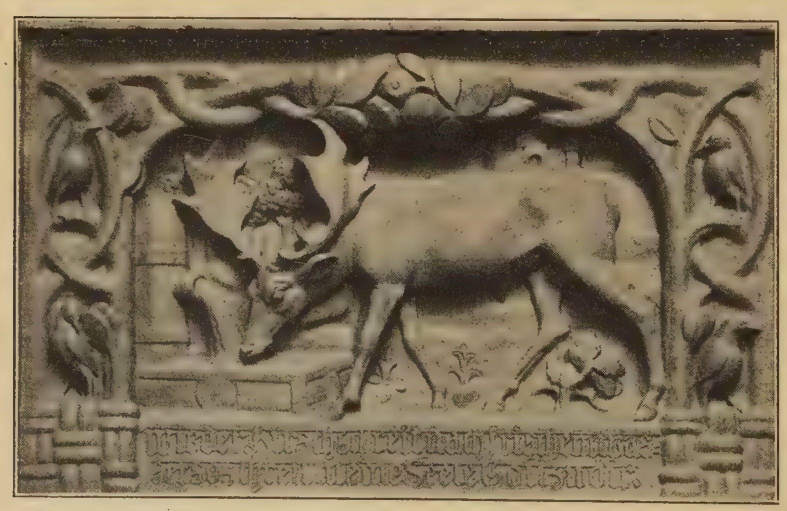
Die in diesem Sommer in Venedig stattfindende internationale Kunstausstellung ist die 14. ihrer Art. Da diese Veranstaltungen in zweijährigen Abständen unternommen zu werden pflegen, und überdies die Kriegszeit längere Unterbrechung schuf, so sind jetzt reichlich drei Jahrzehnte seit der Begründung dieser Ausstellungen verflossen. Wir konnten uns an dieser Stelle zum letzten Male vor zehn Jahren mit einer solchen beschäftigen; den Besuch der Ausstellung 1922 verhinderten die damaligen Verhältnisse.

Äußerlich bietet die jetzige Ausstellung keinen Unterschied gegen die früheren. Ort der Veranstaltung sind wie immer die in den Giardini pubblici befindlichen vornehmen Pavillons, von denen jeder das Eigentum eines der in der Ausstellung vertretenen Völker ist. Der größte gehört, wie erklärlich, Italien. Der für die Zwecke der Ausstellung in ihm verfügbare Raum mag etwa reichlich ²/₃ des Münchener Glaspalastes entsprechen. Erheblich kleiner sind die Pavillons der nicht italienischen Länder. Es sind diejenigen von Holland, Belgien, Spanien, der phantastisch dreinschauende von Ungarn, die von England, Frankreich, Rußland und Deutschland. Aus den nordischen Staaten, sowie aus Deutsch-Österreich, Polen, der Tschechoslowakei und vom Balkan haben sich nur wenige Künstler privatim beteiligt; auch ein paar »heimatlose« deutsche Künstler haben sich ihnen angeschlossen. Diese alle — zusammen kein Dutzend — genießen Gastfreundschaft im italienischen Pavillon. Daselbst hat auch in einem kleinen Saale eine japanische Gruppe, in zwei Sälen eine amerikanische, in zwei andern eine rumänische Ausstellung Unterkunft gefunden.

Der Gesamteindruck der Ausstellung entspricht nicht völlig jenem bei früheren Gelegenheiten. Wohl durchweg macht sich eine gewisse Ermüdung geltend, ein Nachlassen jenes hohen künstlerischen geistigen Schwunges, der noch vor zehn Jahren der venezianischen Ausstellung zum Kennzeichen gereichte. Die Gründe liegen nahe genug, wir brauchen sie hier nicht näher zu untersuchen. Selbst die beiden Abteilungen, welche diesmal das meiste Interesse erregen, die französische und die deutsche, verdanken ihren Erfolg — die erstere fast ganz, die letztere teilweise — dem Umstande, daß man sich nicht auf neueste Werke beschränkt, sondern eine Anzahl erlesener Musterleistungen aus großen Sammlungen — Musée Luxembourg und Neue Staatsgalerie — mit herangezogen hat. So wird für diese Abteilungen zwar ein glänzender Eindruck erzielt, aber auszusetzen ist doch, daß der eigentliche Zweck der Ausstellung — Darlegung des unmittelbar gegenwärtigen Standes der Kunst in den beiden Ländern — dadurch in den Hintergrund gestellt wird. Und daß beide sich damit naheliegenden Mißdeutungen aussetzen. —

Die religiöse Kunst kommt in der ganzen Ausstellung zu kurz. Es fehlt nicht an Bildern nach biblischen Motiven, aber die Hauptsache neben und über der künstlerischen Behandlung, die zum Herzen sprechende Kraft des Glaubens und die lebendige Beziehung zum religiösen und kirchlichen Leben, fehlt. Genredarstellungen auf biblischer oder legendarischer Grundlage und Lösungsversuche für allerlei technische Probleme, unternommen am religiösen Motive, können bei allem etwa möglichen sonstigen Interesse für das Verfehlen des tiefsten Zweckes keinen Ersatz schaffen. Bei der deutschen Abteilung tritt dieser Mangel für uns Deutsche am stärksten und bedauerlichsten hervor. — Erfreulich ist in zahlreichen Abteilungen der offensichtliche kräftige Zusammenhang des künstlerischen Empfindens und Schaffens mit dem Geistes- und Volksleben der Heimat. Hiermit hängt es sicher auch zusammen, daß die Ungesundheit übermodernster Kunstauffassungen sich mehr und mehr als überwunden herausstellt. Übermodernität bedeutet bereits so viel wie Rückständigkeit, weil sie den Beweis dafür liefert, daß sie auf Theorien beruht, die als Irrtum dastehen, weil sie im Bewußtsein der Völker keinen Widerhall und Halt finden. Das einzige krasse Beispiel dieser Art bietet Rußland. Mit ihm möge der Anfang unserer Einzelbetrachtungen gemacht werden. Sie können sich leider hier wie überall nur auf kurze Bemerkungen und einige herausgegriffene Beispiele beschränken.

Im heutigen Sowjet-Rußland bestehen zwei Kunstrichtungen nebeneinander, die der Schule von Petersburg, die sich mehr an ältere Tradition hält, und die völlig radikale von Moskau. Bei der letzteren hält man Futurismus, Kubismus und ähnliche Auswüchse noch für Kunstformen eines neuen Lebens. Ein wie durch ein vielseitig geschliffenes Prisma gesehenes Bildnis Trotzkis von Annenhof; ein »Selbstbildnis« mit drei Gesichtern auf dem gleichen Rumpfe von Masckoff dürfen als Beispiele dieser Art angeführt werden. Mit der Darstellung eines riesigen Kerls mit roter Fahne, der Land und Volk unter seinen Stiefeln zusammentritt, versinnbildet Kustodieff den »Triumph« der Revolution! Neben Werken solcher Art gibt es einzelne solide, ja sogar recht tüchtige (von Schukmin, Arkipoff und andern), aber von jener Tüchtigkeit und jenem Reize, den die russische Malerei früher unter Somoff und andern Meistern besaß ist das alles kaum ein Schatten. Die Graphik ist zum Teil leidlich. Das Kunstgewerbe zeigt Keramiken von barbarischen Formen. Alles in allem: Untergang der Kultur, das Neue lebensunfähig. — Die kleine Gruppe von Japan zeigt erfolgreiches Streben des Festhaltens an den alten Überlieferungen. Abirren auf das Gebiet europäischer Kunstauffassungen hat man zum Glück aufgegeben. Sehr schöne, ganz tiefsinnige Landschaften (Holzschnitte) zeigt Nagami, eine groß stilisierte Frauenfigur (Aquarell auf Seide) Koseki, eine in der Bewegung prachtvoll geschilderte aufflatternde Schar von Sperlingen (gleiche Technik) Sekine. Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen. — Holland bringt diesmal nur Graphik. Das meiste ist in sehr moderner Auffassung gegeben. Anspruchvolles Posieren mit scheinbarer Schlichtheit und Herbigkeit. Ein paar Stücke religiösen Inhaltes: eine kaum zu enträtselnde Anbetung der Hirten und zwei ähnliche Werke von Wyand, Holzschnitte (St. Georg, St. Franziskus) von van Eyben, mehrere Radierungen von Schelthout. — Aus den Darbietungen der beiden amerikanischen Säle seien ein paar herausgegriffen: ein in feinem Grau gehaltenes Damenbild von Troccoli, Volkstypen von Kroll, ein phantastisches Stück »Aberglaube« von Blumenschein, ein sehr vornehmes Innenraumbild mit Damenfigur von Baker. Im ganzen herrscht viel tüchtige Arbeit und wenig Interesse, das über den Gegenstand hinausreicht. — Spanien schlägt teilweise kräftige Töne an: aber die bedeutendsten Meister zeigen sich fast nur mit wenig hervorstechenden Leistungen. So José Benlliure, Zubiaurre. Chicharro hat eine sehr umfangreiche, ausgezeichnet gemalte, aber innerlich interesselose »Versuchung Buddhas« ausgestellt. Stark empfundene Volksschilderung gibt Esteve; die große Komposition eines antiken Festes zu Füßen des Kolosses von Rhodos Munoz, ein lebensprühendes Damenbild Bilbao y Martinez; einen Musiker porträtiert in trefflich charakteristischer Art Mezquita; den Spuren Botticellis sucht Fortuny zu folgen. Der Menge der überwiegend wertvollen Malereien schließt sich tüchtige Graphik an. Unter den Plastiken befinden sich solche religiösen Inhaltes von Capuz; ferner eine herrliche Meisterleistung von Macko — wohl die bedeutendste Plastik der gesamten Ausstellung: der »Bruder Marcello«, ein tot dahingestreckter Mönch, naturgroß, das Gewand aus grauem Granit, Gesicht, Hände und Füße aus gelblich weißem Marmor, tief ergreifend im Ausdrucke. Vom gleichen Künstler ist auch ein Monumentalkopf des Physiologen Ramon y Cajal. — Die Ausstellung Belgiens erfüllt nicht ganz die Erwartungen, die man von früher her als gerechtfertigt mitbringt, schafft aber doch mehrfach Eindrücke von großer Feinheit. So mit Malereien von Claus, Delaunois, Rion, Smits und andern. Kräftige Volksschilderungen sind u. a. von Peiser; ergreifend in ihrer



JULIUS SEIDLER HIRSCH



JULIUS SEIDLER TYMPANON DER KIRCHE IN WIESENFELDEN

Einfachheit und stillen Größe — Nachklang altflandrischer Kunst von modernem Sozialempfinden erfüllt — sind jene von Laermans. Tüchtige Plastiken zeigt Dubois. — Der englischen Ausstellung fehlt es an Kraft und Charakteristik. Die Folge ist der Eindruck vorherrschender Langeweile. Das Interesse schottischer Landschaften, das bei ehemaligen Gelegenheiten die Sache gehoben hat, fehlt in empfindlicher Art. Man sieht eine Vorliebe für das Aquarell. Graphik ist gut, aber glatt, Kunstgewerbe wenig, aber wertvoll. Gegen den guten Durchschnitt der englischen Abteilung soll hier überhaupt nichts eingewandt werden. Philiput macht einen Versuch des Anschlusses an die große Stilisierung und den Geistesschwung Hodlers und erlebt dabei das den Nachfolgern gewöhnliche Schicksal des Mißerfolges. — Die ungarische Malerei stellt sich in einer Anzahl von Sondergruppen vor Augen. Gemeinsam ist ihnen ein kräftiger, temperamentvoller Impressionismus, Freude an Farbe, Frische der Beobachtung von Natur und Leben. Kleinformatige feinfarbige Pastelle zeigt Rippl-Ronai, trefflich, mit einfachen Mitteln hergestellte Stimmungslandschaften Rudnay, farbenreich flimmernde Figuren, Szenen, Landschaften, auch einige andachtslose, religiöse Studien Vaszary, reichliche Graphik Szönyi und andere. Plastiken und kunstgewerbliche Erzeugnisse sind beachtenswert, unter letzteren befinden sich Töpfereien mit sehr schönen Glasuren. — Die Ausstellung Rumäniens, die der Vollständigkeit halber nicht vergessen werden darf, enthält unter allerlei Mittelgut ein paar beachtenswertere Gemälde; so von Dimitresco, Grigoresco, das ausgezeichnete Bildnis eines Metropoliten von Mirea. — Die Ausstellung Italiens schafft trotz ihres großen Umfanges wenig wirklich tiefgehende Eindrücke und folgt damit den meisten ihrer Vorgängerinnen innerhalb und außerhalb ihres Stammlandes. Überwiegendes Interesse für den gegenständlichen Inhalt des Motives, das aus nationaler Eitelkeit und Beengtheit des geistigen Horizontes dem Volksleben und der Natur der Heimat entnommen wird, während von der Einwirkung jener großen und hohen innerlichen Triebkräfte, welche die Entfaltung einer wahren Volks- und Heimatkunst erst möglich machen, kaum etwas zu spüren ist. Die Folge ist ein ausgedehnt herrschendes illustratives Wesen, das über seine Äußerlichkeit mit Hilfe von mancherlei malerisch-technischen Raffinements und Virtuositäten hinwegzutäuschen versucht. Gelegentlich überschreitet der Naturalismus geradezu die von der Ästhetik und den Anforderungen des Materials gesteckten Grenzen. So in der brutalen Bewegtheit der bronzenen Plastiken des Guiseppe Graziosi, der mit seinen Radierungen (unter ihnen auch mehrere religiöse Szenen) Zeugnis davon ablegt, daß es ihm am richtigen Stilgefühle nicht mangelt. Nur vereinzelt findet man Ausflüge in das Land der Phantasie. Die Italiener machen aber damit einen fremdartigen Eindruck. So Nomellini mit seiner großen Komposition »Incipit nova aetas«, Versinnbildlichung des »Zeitalters des Kindes« oder der »Revolutionierung der Jugend«, ein buntes, unruhiges und unerfreuliches Bild, das sich aber an Ort und Stelle besonderer Bewunderung erfreut. Anderer Gesichtspunkt gilt für den leider zum Muß-Italiener gewordenen Albin Egger-Lienz. Er denkt doch noch deutsch. Die Vereinfachung seines Empfindens und seines Verlangens nach einer ganz auf Verinnerlichung gerichteten künstlerischen Ausdrucksweise ist derart ins Abstrakte, Über- und Unwirkliche gegangen, daß sie in Gefahr ist, den Zusammenhang mit dem geistigen Leben des Volkes zu verlieren. Seine in Form

und Vortrag wenig erquickliche, insbesondere in religiöser Beziehung unfruchtbare »Auferstehung« zeigt in der Zusammenstellung der Heilandsgestalt mit typisch und allgemein menschlich aufzufassenden tirolischen Volksfiguren das Streben nach Volksmäßigkeit im gehobenen Sinne, vermag dieses Ziel aber nicht zu erreichen, weil diese Art von innerlich im höchsten Grade komplizierter Auffassung der Einfachheit des Volksempfindens nun und nimmer begreiflich werden kann. — Die italienische Ausstellung erwirbt sich auch diesmal wieder das kunstwissenschaftliche Verdienst, das Wirken einer größeren Anzahl bedeutender Maler und Bildhauer in Sondergruppen vor Augen zu stellen und in dem vortrefflich gearbeiteten Kataloge durch sachkundige und verständnisfeine Einleitungen zu analysieren — ein Verfahren, das als vorbildlich gelten darf und immer wieder zur Nachahmung empfohlen werden muß. Solche Künstler sind u. a. der mit einer gewissen Weichheit arbeitende Porträtist und Historienmaler Armando Spadini (geb. 1883); seine in harten, kalten Formen vorzugsweise zeichnerisch gestaltenden Fachgenossen Felice Casorati und Ubaldo Oppi (geb. 1889); die zartfühlenden Landschafter Bartolommeo Bezzi († 1923), Ferruccio Scattola (geb 1874), Pietro Fragiacomo († 1922); von Vertretern älterer Generation der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch bei deutschen Sammlern beliebte Landschafts- und Figurenmaler Antonino Leto († 1913); der tüchtige Historienmaler Domenico Induno († 1878). Von Bildhauern sei genannt der großzügige Antonio Maraini (geb. 1886), der entscheidenden Wert auf die dekorativen Eigenschaften seiner Werke legt. — Ausgezeichnetes bietet die Ausstellung Frankreichs. Sie würde es in viel geringerem Grade tun, wenn nicht, wie schon oben bemerkt, das Luxembourg-Museum und andere Sammlungen wertvollste Beiträge geliefert hätten. Man sieht Zeichnungen von Besnard, Fantin-Latour, Friant, Puvis de Chavannes, Renoir, Rodin, Signac, Toulouse-Lautrec; Gemälde von Simon, Raffaelli, Muenier, Laurent, Denis, Bonnard, Aman-Jean und andern Berühmtheiten. Eine kleine Sondergruppe von Zeichnungen des Edgar Degas, eine große von wundervollen, ergreifend-poetischen Malschöpfungen des Charles Cottet schließen sich an. Mit solchen Dingen ist es freilich leicht, eine sehr hervorragende Ausstellung zusammenzubringen. Sie wirken so stark, daß eine Anzahl weniger befriedigender moderner Leistungen den Gesamteindruck nicht zu schädigen vermag. Nicht vergessen sei auch eine Anerkennung für die ausgestellte Buchgraphik, sowie für einige der Plastiken. — Endlich die deutsche Abteilung. Sie gibt keinen allgemeinen Überblick über die gegenwärtige deutsche Kunst, sondern zeigt nur münchnerische, und zwar fast ausschließlich solche der Secession. Wie bei der französischen Ausstellung, so sind auch hier — allerdings in weit gesingerer Menge — Museumsstücke herangezogen worden. Zu diesen gehört der »Sommerabend« von Uhde, die »Ziege« von Herterich, der »Sommerabend« von Landenberger, der »Herbst im Isartal« von Kaiser, das »Knabenbildnis« von F. Erler, der »Herbstabend« von F. Baer, der »Geiger« von Winternitz. Was die Leitung der deutschen Gruppe diesen Werken angereiht hat, steht im allgemeinen auf gleicher Wertstufe. Es sind Werke u. a. von Baierl (Pietà), H. v. Zügel (Die Furt), Sieck (Tivoli), Urban (Bayerische Landschaft), Becker (Günzburg), Stuck (Parisurteil), Samberger (drei Bildnisse: Popp, Hackl, Becker-Gundahl), Hengeler (Geburt Christi), Müller-Wischin (Altes Kastell), Bürgers (Schneelandschaft), O. Dill (Löwenkampf), Hayeck (Kieler Hafen) und anderes, auch einige Plastiken, insgesamt 83 Nummern. Das Ausland erhält vortreffliche Eindrücke; die deutsche Künstlerschaft dürfte Anlaß haben, mit der getroffenen Auswahl weniger einverstanden zu sein.

Doering



JULIUS SEIDLER HAUSZEICHEN

Text Hauptbl. S. 25

VERMISCHTE NACHRICHTEN

Karl-Haider-Gedächtnisausstellung in Mannheim. (Vom 29. September bis 16. November 1924.) — Wenn vor etwas mehr als einem Jahrzehnt die Mannheimer Kunsthalle ihre Räume dem inzwischen verstorbenen Schweizer Maler Ferdinand Hodler öffnete, so mochte das fast weniger auffallend erscheinen, als wenn sie jetzt dieselben Räume dem 1912 heimgegangenen Karl Haider für eine Gedächtnis-Ausstellung zur Verfügung stellt. Hier liegt nicht so sehr eine Wandlung der Mode und des Geschmacks als der Kunstwertung und -auffassung vor. Das Verständnis und die Wertschätzung des wieder zu Ehren kommenden Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, der Kunst der Nazarener und der Neu-Romantiker scheint im Wachsen begriffen zu sein. Ankäufe von Bildern durch große Galerien und örtliche Ausstellungen von Werken romantischer Maler wie die der letzten Jahre im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg und der Schwarzwaldmaler in Freiburg i. B. anläßlich der Achthundertjahrfeier dieser Stadt bestätigen diese Beobachtung. So mußte auch für einen Karl Haider die Zeit kommen,

da man seinem Werk gerecht wird. Es ist ohne Zweifel ein Verdienst der Mannheimer Kunsthalle und ihres derzeitigen Leiters, Dr. G. F. Hartlaub, allen Widerständen und Widersprüchen zum Trotz durch diese erste Nachlaßausstellung mannhaft und nachdrücklich für Haiders Kunst eingetreten zu sein. Einsichtige Galerieleitungen haben sich freilich rechtzeitig das eine oder andere Meisterwerk dieses von der »Moderne« über die Achsel angesehenen Künstlers gesichert, und so haben die großen öffentlichen städtischen und staatlichen Sammlungen in Berlin, Elberfeld, Frankfurt, Karlsruhe, Leipzig, Mannheim, München, Stuttgart Gemälde Haiders in ihrem Besitz. Die meisten dieser Sammlungen haben der Mannheimer Kunsthalle für zwei Monate ihre Haider-Bilder leihweise zur Verfügung gestellt, aber auch namhafte Privatsammler sind daran beteiligt; so konnte eine fast lückenlose Schau von 52 Gemälden und 43 Handzeichnungen zusammengebracht werden, darunter Haiders Meisterwerke wie »Moni«, »Der neue Stutzen«, »Agatharieder Landschaft«, das Bildnis der Frau Greinwald. Über Haiders Kunst im allgemeinen braucht hier kaum etwas gesagt zu werden, da sie in diesen Blättern wiederholt gewürdigt wurde. Ein besonderes Wort aber verdienen Haiders Handzeichnungen, denn sie machen das Wertvolle dieser Ausstellung aus und lassen uns einen tiefen Blick tun in die Werkstatt, in die innerste Schaffensart des Künstlers. Weitaus die meisten der Skizzen und Handzeichnungen sind mit dem Bleistift ausgeführt und zwar mit einer Sorgfalt der Einzelheiten und oft einer Feinheit des Striches, die zuweilen an Holbein und Dürer denken läßt. Haider hat ja kein graphisches Werk neben seiner Malerei geschaffen wie Hans Thoma, dem er in jungen Jahren nahestand. Und doch verdient er unmittelbar neben diesem Altmeister der Kunst eine Stelle. Von der von Ernst Haider, dem Sohne des Künstlers, geplanten umfassenden Veröffentlichung dürfen wir mit Recht neue Aufschlüsse über Haiders Lebenswerk erwarten.

Dr. Otto Biehler

Wettbewerb. Zur Erlangung eines Plakatentwurfes für die im Juli 1925 stattfindende Deutsche Rosenschau in Mainz ist ein Wettbewerb ausgeschrieben mit drei Preisen zu 500 M., 300 M. und 200 M. — Text: Deutsche Rosenschau Mainz 1925. Rheinische Festwoche vom 12. bis 19. Juli. Hauptversammlung des Vereins deutscher Rosenfreunde. — Endtermin: 31. Dezember 1924. Einsendung an die Geschäftsstelle Mainz, Städt. Gartenverwaltung F.-A. 2955.

Georg Rasel (Breslau), der vielfach auf dem weiten Gebiete der Graphik tätig war, zeichnete für den nächsten Jahrgang des »Schlesischen Hedwigskalenders« die Kopfleisten für die Tabellen zu den Monatstagen, ein Blatt mit den Darstellungen der Hauptmomente des Lebens und einen gut gewählten Ausschnitt vom Grabdenkmal der hl. Hedwig in Trebnitz.

Köln. S. Em. Kardinal Schulte ernannte unterm 8. Oktober den Architekten B. D. A. und Diözesanbaumeiser Heinrich Renard zum Erzdiözesanbaurat. In einem huldvollen Schreiben hoben S. Eminenz die wertvollen Dienste hervor, die der Künstler der Erzdiözese Köln durch herrliche Gotteshäuser und andere kirchliche Bauten, die unter dessen Leitung entstanden, geleistet hat und gedachten der sachverständigen Urteile desselben bei Begutachtung schwieriger Baufragen.

Berlin. Am 26. September 1924 starb hier ganz unerwartet nach schwerer Operation der Gold- und Silberschmied Josef Wilm (Dorfen), Lehrer an den jetzt Verein. Staatl. Hochschulen für freie und angewandte Künste. Mit Wilm verliert die deutsche christliche Kunstbewegung eine ihrer stärksten Stützen; der Berliner Kreis kath Künstler aber wird seines eifrigsten und kenntnisreichsten Vorstands- und Gründungsmitgliedes beraubt. Das Werk des Meisters, im einzelnen rühmlichst bekannt, soll an anderer Stelle dieser Zeitschrift noch gewürdigt werden, außerdem ist eine monographische Zusammenfassung in absehbarer Zeit beabsichtigt, so daß die Früchte dieses Schaffens nicht ganz verlorengehen. Die Folgen, die der Tod des 44jährigen Mannes hinsichtlich der Vertretung christlicher Kunst an einer öffentlichen Lehranstalt nach sich ziehen wird, sind heute noch nicht abzusehen.

Dr. Gehrig

BÜCHERSCHAU

Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Von Karl Wörmann. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. I. Band: Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer. Mit 548 Abb. im Text, 11 Tafeln in Farbendruck und 71 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1915.

Der hochangesehene Verfasser beging am 4. Juli 1924 den 80. Geburtstag. Er hat sich mit seiner »Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker« ein dauerndes, ruhmreiches Denkmal gesetzt. Diesem Werke sind umfassende, aus der auf vielen Reisen gewonnenen unmittelbaren Anschauung gewonnene Spezialstudien vorausgegangen. Als Sohn eines hamburgischen Großkaufmanns von wirtschaftlichen Hemmungen nicht eingeengt, konnte Karl Wörmann schon in früher Jugend sich die Welt anschauen und seinem universellen Wissensdrang leben. Ununterbrochen ließ sich der Gelehrte angelegen sein, auf erneuten Reisen seine Anschauung über die Kunstwerke zu vertiefen und zugleich die Forschungen anderer durch eigenes Studium an Ort und Stelle nachzuprüfen; noch als 78jähriger machte er eine große Weltreise. Nebenher lief die Kenntnisnahme der weitschichtigen Literatur und der briefliche Verkehr mit Fachmännern. So kam ein Werk zustande, das in ästhetischer und kunsthistorischer Beziehung Anspruch auf eine führende Rolle erheben darf und man kann es nur begrüßen, daß der dreibändigen I. Auflage eine sechsbändige II. folgte. Zudem ist der ungeheuere Stoff in vollendeter Sprache geboten und die Illustrierung ausgezeichnet. Dem Verfasser ist die Kunst eine freie, die Menschheit beglückende und erhebende Geistesmacht und seine in Wahrheit »allgemeine« Kunstgeschichte geht darauf aus, die Entwicklung des künstlerischen Geistes und der künstlerischen Formensprache der Menschheit zu verfolgen. Er strebt das besondere Kunstwollen jeden Volkes und jeder Zeit zu erfassen und darzustellen, ist sich aber auch bewußt, daß es kaum einem Kunstforscher gelingen wird, den Standpunkt seiner eigenen Zeit und seines Volkes völlig zu verleugnen und erkennt die Verkehrtheit,



JULIUS SEIDLER TYMPANON DER KIRCHE IN EICHENBÜHL

die europäische Kunst nach dem Geschmack der Kunst fremder Weltteile und ferner Zeiten beurteilen zu wollen. Die Natur ist ihm die Mutter der Kunst, obwohl diese über die Natur hinauszustreben habe. In seinen Augen vertragen sich die verschiedenartigsten Standpunkte der Schaffenden aller Zeiten und Völker mit dem Ausspruch Dürers: »Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; der sie heraus kann reißen, der hat sie.« —

Der erste Band der II. Auflage behandelt die Kunst der Urzeit, die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer. Der Stoff ist in vier Bücher eingeteilt: I. Die Kunst der vorgeschichtlichen Urzeit; II. Die alte Kunst des Morgenlandes (die ägyptische Kunst, die mesopotamische Kunst, die vorhellenische Kunst Kleinasiens, Syriens und des östlichen Mittelmeeres, die ägäische Kunst); III. Die griechische Kunst; IV. Die Kunst Altitaliens und des römischen Weltreichs. Die Kunst der Menschen, über deren Geschichte Finsternis liegt, beweist, daß diese Menschen nicht nur Sinn für Schmuck und die Schönheit lebloser Dinge und lebender Wesen besaßen, sondern auch die nur dem Menschen gegebene Fähigkeit hatten und ausübten, die Umwelt geschickt nachzubilden und sich der Nachbildungen zu freuen, daß ihnen also künstlerisches Sehen und Gestalten eignete. Es sind Tierbilder aus jener Zeit von überraschender Frische der Beobachtung entdeckt worden und man ist über die Höhe des Stilgefühls erstaunt. Aus der älteren und jüngeren Steinzeit und der Bronzezeit geben uns über das Fühlen damaliger Menschen nur die wenigen erhaltenen und entdeckten Reste einigen Aufschluß. Auch für spätere, historische Zeiten bilden die von den alten geschichtlichen Völkern geschaffenen Kunstwerke eine besonders ergiebige Quelle für die Erforschung zunächst ihrer Gesinnung und Kultur, dann aber auch ihrer äußeren Schicksale. Letzteres trifft am weitestgehenden bei den Ägyptern zu. Wörmann hält es für wahrscheinlich, daß die ältesten Denkmäler sich nicht auf babylonischem Boden, sondern am Nil erhalten haben. Unsere Kenntnis Ägyptens verdanken wir zum großen Teil der Beschaffenheit seines Bodens, der die dauerhaftesten Steine lieferte, seinem trockenen Himmel, wodurch selbst Werke von Holz und gewebte Stoffe erhalten blieben, und den auf uralten Vorstellungen beruhenden Gebräuchen seiner einstigen Bewohner, welche die Tempel der Gottheiten und die Grabmäler ihrer Fürsten für die Ewigkeit zu bauen suchten. Die Art des Unsterblichkeitsglaubens der Ägypter, für welche die getreue Nachbildung der Gegenstände des Gebrauches große Bedeutung besaß, machte sie zum ersten wirklichen Kunstvolk der Welt. Die Entwicklung dieser Kunst legt Wörmann im I. Abschnitt des 2. Buches dar. Daran reiht sich die mesopotamische Kunst. Sie entwickelte sich zwar unabhängig neben ägyptischer Kunst, zeigt aber immerhin Züge uralter Verwandtschaft. Die Baukunst Altmesopotamiens entwickelte ihre Formensprache aus dem heimatlichen Material, dem Ziegel; von dem Aussehen der riesigen Bauten des Landes können wir uns kein sicheres Bild rekonstruieren; besser unterrichten uns die erhaltenen Reste über die Ornamentik und Plastik, die einen guten Geschmack und neben überraschendem Gefühl für das Charakteristische der Bewegungen, namentlich beim Tiere, ausgesprochenes Verständnis für Monumentalität verraten. Die vorhellenische Kunst Kleinasiens, Syriens und des östlichen Mittelmeeres hat mehr Anregungen für den Kulturforscher als für den Kunstgenießer. Weit näher, als die altorientalische Kunst, steht unserm Empfinden die ägäische Kunst, die in Wechselbeziehung zur ägyptischen stand und die Vorläuferin der Kunst der Helenmen war, die schließlich in rascher Entwickung zu höchster Vollendung gelangt, Europa, Asien und Afrika eroberte und auch heute noch eine große Macht ausübt. Welchen Eigenschaften diese Kunst ihren Ewigkeitswert verdankt, weiß Wörmann (S. 209 u. 210) klar zu formulieren. Die Entwicklung der griechischen Kunst ging organisch vor sich, kein Künstler brach schroff mit der Überlieferung. Als die Römer zur Herrschaft der Welt gelangten, übernahmen sie die Kunst

der Griechen für ihre Zwecke und ihr Empfinden. Die Schilderung dieses Abschnittes der Kunstentwicklung schließt den 1. Band der Wörmannschen Kunstgeschichte ab.

S. Staudhamer

Grundriß der Kunstgeschichte von Dr. Albert Kuhn. II. Auflage Mit 695 Abbildungen im Text. Feinstes Kunstdruckpapier, Kl.-8⁰, VIII u. 360 S., in Originalband, Ganzleinen G.-M. 12 50. Verlag Benziger & Co., Einsiedeln, Schweiz.

Der allbekannte Verfasser der großen dreibändigen »Allgemeinen Kunstgeschichte« hat auf vielfachen Wunsch für den Schul- und Selbstunterricht einen »Grundriß der Kunstgeschichte« herausgegeben, der sich zwar in der Einteilung an das große Werk hält, im übrigen jedoch eine ganz selbständige Bearbeitung des Stoffes bietet. Beibehalten ist auch das Bestreben, dem Leser den ästhetischen Wert der Kunstwerke nahezubringen. Das ist besonders dankenswert, nachdem die große Mehrzahl der Kunstfreunde an den Kunstwerken nicht in erster Linie wissenschaftliche Erwägungen anstellen, sondern einen unmittelbar zur Seele sprechenden Kunstgenuß aufnehmen will, der ihnen die Prosa des engeren Berufslebens und die Härten des Alltags verschönert. Die ästhetische Würdigung verfällt auch nicht in den andern Fehler neuer Kunstschriftstellerei, in schwülstigem Stile den Kunstwerken Dinge anzudichten, die sich hemmend zwischen Schaffende und Genießende drängen. In einer Zeit, in der es auch bei Katholiken zur Tagesmode gehört, vornehm über die christliche Kunst der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit die Achseln zu zucken, und in der es in andern Kreisen Regel ist, an der heutigen christlichen Kunst in Unwissenheit wegwerfende Kritik zu üben, ist es doppelt dankenswert, daß P. Kuhn auch den christlichen Meistern von gestern und heute ein Plätzchen einräumt. Die Ausstattung des Büchleins ist vortrefflich, die Abbildungen mußten leider sehr klein gehalten werden, aber sie zeichnen sich durch große Schärfe aus.

S. Staudhamer

Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik von Joseph Braun S. J. Mit 197 Abbildungen. Zweite, verbesserte Auflage. Lex.-8⁰ (XII u. 256 S.) Freiburg i. Br. 1924, Herder. G.-M. 10.30; geb. in Leinwand G.-M. 12.50.

Der gelehrte Verfasser, der sich längst als hervorragendsten Kenner der liturgischen Gewänder und ihrer Geschichte bewährte, beschenkte uns im Jahre 1907 mit dem großen Werke: »Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient«, das bei Herder i. Br. erschien; 5 Jahre nachher ließ er das im gleichen Verlag herausgegebene »Handbuch der Paramentik« folgen. Beide Publikationen haben wir seinerzeit gebührend empfohlen. Nun erschien die letztere in zweiter Auflage unter dem neuen Titel: »Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit« und mit vielen Zusätzen bereichert; auch wurde die Zahl der Abbildungen bedeutend erhöht. Es ist ein Buch nicht nur für Liturgiker, sondern für alle Geistlichen und alle, die mit Paramenten zu tun haben, sowie auch für kirchlich gerichtete Laien. Der Kunstfreund lernt manche ihm bisher unbekannte Arbeiten der angewandten Kunst in guten Abbildungen kennen, jeder Leser kann sich in schöner, klarer und knapper Form gediegenste Auskunft über die Geschichte der liturgischen Gewänder und über die einschlägigen kirchlichen Vorschriften holen. Besonders zu begrüßen ist es, daß den Verfasser sein gründliches Wissen und besonnenes Urteil vor Einseitigkeiten schützt, so in der Frage über die Form der Kasula, in der nicht immer Maß gehalten wird.

S. Staudhamer

Praktische Paramentenkunde. Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente mit 113 neuen Vorlagen zu Paramentenstickereien. Von Joseph Braun S. J. — Mit 14 Tafeln und 41 Abbildungen im Text. Zweite verbesserte Auflage. Freiburg i. Br. 1924, Herder & Co., G. m. b. H.

Dieser Publikation ist weite Verbreitung im Klerus und bei denen zu wünschen, die sich mit Paramentik befassen, denn sie könnte auf dem Gebiete, dem sie gewidmet ist, manches bessern. Es sei beispielshalber nur an den Abschnitt über die Albe erinnert (S. 18ff.). Die jetzt beinahe allgemein verbreitete Albenform mit dem Schnitt eines Riesensackes ist recht unglücklich und führt beim Anlegen zu wehetuenden Geschmackwidrigkeiten: An Bauch und Rücken je ein entstellender Bausch von Falten, die tief hinabhängen, an der unteren Körperhälfte ist die Albe vorne fest angestrafft, rückwärts ein Faltenbündel. Der Ungeschmack steigert sich, wenn der Geistliche das Zingulum nicht um die Lenden, sondern um die Leibesmitte legt. Dem wäre abgeholfen, wenn man nach dem Rate des Herausgebers zum mittelalterlichen Albenschnitt zurückkehrte. Dankenswert ist auch die Stellungnahme P. Brauns in der umstrittenen Frage der Kaselform. Mancherlei Fehlern begegnen wir an Altartüchern, deren Schmuck am besten auf Ornamente beschränkt wird. Inschriften möchten wir an den herabhängenden Vorderteilen der Altartücher nicht empfehlen; wählt man sie doch, dann dürfen sie schon bei geringer Entfernung nur wie ein Ornament wirken und sollen sich nur auf das Meßopfer bzw. Altarssakrament beziehen; Anrufungen von Heiligen möchten wir am Altartisch nicht empfehlen, auch Figürliches nicht. Der II. Teil, der über Spitzen und Stickereien handelt, hat über die Paramentik hinaus für alle Wert. die sich mit weiblichen Handarbeiten beschäftigen. Den Schluß bildet eine Vorlagensammlung. Durchaus möchten wir empfehlen, in der Paramentik mit Inschriften sparsam umzugehen und bei figürlichem Schmuck nur kleine Ausmaße zu wählen, so daß das Bild lediglich Gewandzierde bleibt, nicht aber selbständig hervortritt.

S. Staudhamer

Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Von Karl Wörmann. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. II. Band: Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams. Mit 362 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck und 54 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1915.

Zunächst sei auf die Besprechung des I. Bandes S. 15 d. Beibl. verwiesen. Der II. Band teilt alle Vorzüge des I.: Übersichtliche Anordnung, achtunggebietende wissenschaftliche Bewältigung des spröden und ungeheuer umfangreichen Stoffes, Klarheit der Darstellung, Schönheit der Sprache und des Stiles, eine Eigenschaft, die in der Kunstliteratur eine Seltenheit geworden ist. Auch die Ausstattung verdient hohe Anerkennung. Das 1. Buch beschäftigt sich mit der Kunst der Natur-

völker, der Halbkulturvölker und der altamerikanischen Kulturvölker. Hier geht die allgemeine Völkerkunde in gleichem Schritt mit der Zusammenstellung dessen, was aus dem hilflosen Darstellungs- und Schmückungsdrang der Naturvölker entsprang. Im 2. Buch wird das Bild der heidnischen Kunst Europas, Vorder- und Hochasiens seit der Völkerwanderungszeit (375—900 n. Chr.) entrollt: die heidnische Kunst des germanischen und slawischen Europas seit der Völkerwanderung, die Kunst des Arsakiden- und Sassanidenreiches in Persien, die Gandharakunst an der Nordwestgrenze Indiens, die frühmittelalterliche Kunst Ostturkestans. Im 3. Buch wird die indische Kunst behandelt, im 4. die ostasiatische Kunst. Bei dem engen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, im besondern auch zwischen Kunst und Religion, wird es zur Klarstellung der Kunstäußerungen nötig, Kultur und Religion mit einzuflechten. Im 5. Buch zieht die Kunst des Islam an uns vorüber, zu deren Bildung verschiedenartigste Elemente, verschiedene Länder mit ihrer einheimischen Kunst beigetragen haben. — Die Kunstäußerungen, die im besprochenen Buche behandelt werden, gewähren manchen Genuß und starke Anregungen zum Nachdenken und zur Übung des Geschmacks. Doch war es dieser Kunst nicht gegeben, die äußere Gestalt und das Geistige des Menschen so zu veranschaulichen, daß die Darstellung so hinreißen oder auch nur befriedigen könnte, wie die Meisterwerke der griechischen Kunst.

S. Staudhamer

Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Geistesform. Von Dr. phil. E. Jung. J. F. Lehmanns Verlag, München 1922.

Schwer verständliche Denkmäler aus heidnischer, frühchristlicher und mittelalterlicher Zeit sind an vielen Orten Deutschlands erhalten geblieben; auch Sagen und Gebräuche aus jenen fernen Tagen, da unsere Vorahnen noch Heiden waren, haben sich jahrhundertelang, zum Teil bis zur Gegenwart fortgeerbt. Diese alten Zeugen einer ein für allemal verschwundenen Denkweise zu besprechen und zum Teil in Abbildungen vorzuführen und ihren Sinn zu enträtseln, ist die reizvolle Aufgabe, welche sich der Verfasser gestellt hat. Was uns veranlaßt, das Buch, das übrigens auch manche Erzeugnisse alter Kunst beleuchtet, hier anzuzeigen, ist der Umstand, daß es die christliche Ikonographie vielfach berührt und das Studium auf diesem Gebiete befruchten kann. Leider beschränkte sich der Verfasser nicht auf eine objektive Durchdringung seines Themas, sondern gestaltete das Buch zu einer Werbeschrift für weltanschauliche und dementsprechend für parteipolitische Ziele. Er findet sich mit der Tatsache der Götterdämmerung nicht ab, sondern macht unter Ausfällen auf das Christentum, das den Deutschen ihre Gesittung brachte, für die einen geistigen Menschen der Gegenwart gewiß nicht lockenden verworrenen Fabeln der altgermanischen Götterlehre Propaganda, wobei er sich zur These versteigt, daß der »uralte Gegensatz« zwischen germanischer und semitischer (scil. christlicher) Gesittungsform »auch die tiefste Ursache des Weltkrieges« gewesen sei. Daß eine solche Geisteseinstellung der wissenschaftlichen Objektivität abträglich ist, braucht kaum eigens betont zu werden. So begegnet man denn auch allerlei Schiefheiten, so z. B. wenn S. 237 anderen nachgeschrieben wird, daß sich die Darstellung der Mutter Gottes mit dem Christkind aus Isis mit dem Horusknaben entwickelt habe. Es wäre verdienstvoll, wenn ein Gelehrter mit dem Rüstzeug gründlicher Kenntnis der Hl. Schrift und des mittelalterlichen Schrifttums und der alten und frühmittelalterlichen Kulturgeschichte ausgestattet, das von Jung behandelte Thema neu bearbeiten würde.

S. Staudhamer

Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk. Von J. van Acken. 2 Aufl. Verlag A. Theben, Gladbach.

Die 1. Auflage dieses an gesunden Gedanken und Anregungen reichen Buches wurde im 19. Jg., S. 31 des Beiblattes, besprochen. Schnell folgte die 2., etwas bereicherte. Das hohe Ziel, das der Verfasser sich setzt, faßt er in die Worte zusammen: »Der Altar als der ‚mystische Christus' soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaus und der Kirchenausstattung sein. Die gesamte gottesdienstliche bildende Kunst soll bei durchgeistigter Kenntnis der Überlieferung wesentlich aus dem liturgischen Zweckgedanken heraus wahre und edelste Gegenwartsformen schaffen, dabei im Hauptraume ein einheitliches Gesamtkunstwerk erreichen « Auch der liturgische Gesang, die gesamte liturgische Musik soll »christozentrisch« sein. Die Geistlichen und Kirchenarchitekten können das Buch nicht unbeachtet lassen. Unter den beigegebenen Entwürfen, welche die Gedanken van Ackens zu gestalten suchen, ist jener von Moritz der reifste und ohne weiteres der Ausführung wert.

S. Staudhamer

Die kirchlichen Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten. — Der im Doppelheft 7/8 des 19. Jahrganges unserer Zeitschrift angekündigte Band ist nun erschienen. Jede Kirche, jedes Stift und Kloster wie jede Kapelle dieser Diözese wurde behandelt. Der verdienstvolle Stiftsarchivar der berühmten Benediktinerabtei Seitenstetten P. Martin Riesenhuber hat im Verein mit dem Dechant und Pfarrer zu Kleinpechlarn Hochw. Alois Plesser, dem der historische Teil zufiel, die Herausgabe dieses Werkes besorgt. Dieses Buch leistet nicht nur der Heimatforschung höchst wertvolle Dienste, es ist besonders für die Kunstforschung von Bedeutung. Es wäre nur sehr zu wünschen, daß auch die andern Diözesen diesem Beispiel folgen würden. Nur ein paar kleine Bemerkungen, die aber keineswegs die überaus verdienstvolle Tat P. Martins herabsetzen wollen. Für eine Neuauflage wäre die vorzügliche Arbeit Kieslingers über die Anfänge der Glasmalerei in Österreich heranzuziehen, die gerade für dieses Gebiet recht wertvolle Details bringt. Das Jahr 1875 als den Beginn des modernen Stils (Sezession und Jugendstil) anzusetzen, ist zu früh, nachdem die sezessionistischen Manifeste erst um 1890 erschienen. Eine kurze Charakteristik der Stilepochen wäre erwünscht, der Ausdruck »Edelgotik« statt »Hochgotik« scheint mir nicht glücklich gewählt.

B. Binder

Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert, von Universitätsprofessor Dr. K. Künstle, Herder in Freiburg. Preis 20 GM.

Das im III. Jahrgang dieser Zeitschrift besprochene Werk über hochinteressante karolingische Wandmalereien aus dem Ende des 9. Jahrhunderts ist jüngt in 2. Ausgabe erschienen.

Für die Redaktion verantwortlich: S. Staudhamer (Promenadeplatz 3); Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die 21. ordentliche Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (Geschäftsstelle München, Karlstr. 6), die am 14. Oktober in München stattfand, wird für die Entwicklung der Gesellschaft in mehrfacher Beziehung bedeutungsvoll bleiben. Einmal darum, weil mit ihr die Leitung in andere Hände übergegangen ist, dann aber auch deshalb, weil am Nachmittag des Versammlungstages die Eröffnung der neuen Münchner Ausstellungsräume der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst stattfinden konnte. Eine schlichte Feier vereinigte Künstler und Kunstfreunde der Gesellschaft mit einer Reihe von Ehrengästen, darunter die Prinzen Alfons und Josef Clemens in der neuen Galerie, die ungemein günstig und schön am Wittelsbacherplatz 2 gelegen ist. Universitätsprofessor Dr. Strieder hielt die Weiherede. Er betonte, daß es den provisorischen Vorstand besonders gefreut hat, wenn er gerade in der Zeit schwerer wirtschaftlicher Not des deutschen bildenden Künstlertums mit der größten Beschleunigung dieses Werkes schaffen konnte. Hierdurch wird in Zukunft den besten Originalwerken der deutschen christlichen Kunst für Ausstellungs- und Verkaufszwecke ein Rahmen zur Verfügung sein, wie er schöner auch der profanen verkäuflichen Kunst selten nur zu Gebote steht. Erst damit sind die Voraussetzungen für einen Wettbewerb unter gleichen Bedingungen geschaffen. Möge dabei die christliche Kunst unter helfender Teilnahme aller Kreise unseres Volkes siegreich bestehen. Möge ferner, so schloß der Redner, das, was in der neuen Galerie ausgestellt wird, immer hohe künstlerische Qualität bedeuten und anregend auf die deutsche Kunst wirken. Möge aus den neuen Ausstellungsräumen ein wachsender Strom von Schönheit, von tiefem, künstlerisch untadelig wiedergegebenem religiösem Empfinden hineinströmen in unser deutsches Haus und in unser deutsches Volk.

An die Eröffnungsrede schloß sich eine Besichtigung der Ausstellung, die namhafte Vertreter der christlichen Kunst zeigt. Wir nennen hier nur die Namen der Künstler, eine Würdigung ihrer ausgestellten Werke soll an anderer Stelle folgen. Es haben ausgestellt die

Maler: Joh. Baumann, Felix Baumhauer, Franz Bernhard, Albert Figel, Gebhard Fugel, Ludwig Glötzle, Peter Hirsch, Hans Huber-Sulzemoos, Anton Rausch, Leo Samberger, Matth. Schiestl, Philipp Schuhmacher;

Bildhauer: Karl Baur, Eugenie Berner-Lange, Josef Brenner, Thomas Buscher, Franz Drexler, Lissy Eckart, Hermann Goretzky, Franz Hoser, Georg Kemper, Angelo Negretti, Amanda Freiin von Sartor, August Schädler, Paul Scheurle, Georg Schreiner, Heinrich Wadere, August Weckbecker, Martin Wiegand;

Graphiker: Marie Eckart, Alfred Edelhof, Guntram Lautenbacher, Berta Schneider, Gottlieb Teufel;

Paramentiker: Tesi Sülzer-Neumann;

Kunstgewerbler: Franz A. Frohnsbeck, Karl Poellath, Josef Seitz.

Der Abend des Generalversammlungstages mußte ernsten Verhandlungen gewidmet sein. Der Besuch der Versammlung im Asamsaal war ungewöhnlich stark, da man allgemein die diesmalige Zusammenkunft als einen Wendepunkt in der Entwicklung der Gesellschaft betrachtete. Außer vielen auswärtigen Einzelmitgliedern waren fünf Diözesangruppen vertreten. Was die Gemüter besonders bewegte, war die Neuwahl des Vorstandes, die durch den Rücktritt von sechs hochverdienten Vorstandsmitgliedern, darunter Professor Georg Busch und Stiftsdekan Staudhamer, nötig geworden war.

Bei der Neuwahl, der eine allseitig von Sachlichkeit getragene Debatte vorausging, vermochte die Liste Professor Busch nur ein Fünftel der Stimmen auf sich zu vereinigen. Mit fast vier Fünftel Majorität wurde dagegen die Liste gewählt, die als neue Liste der Gesellschaft u. a. Universitätsprofessor Dr. Jakob Strieder (I. Präsident), Professor Gebhard Fugel (II. Präsident), Professor Dr. Georg Lill, Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum (I. Schriftführer), Ordensassistent Martin Graßl (I. Kassierer) vorsieht.

Von sachlicher Bedeutung war, — außer den Wahlen — die Debatte über das Verhältnis der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zur Gesellschaft für christliche Kunst G. m. b. H., die aber auch durch eine aufklärende und versöhnliche Darstellung von juristischer Seite ohne Schwierigkeiten zu Ende geführt wurde.

Am Mittwoch vormittag fand die Generalversammlung einen würdigen Abschluß. Hauptkonservator Dr. Lill führte eine grö-

ßere Gruppe meist auswärtiger Mitglieder durch die religiöse Kunst des Bayerischen Nationalmuseums. An ausgewählten Beispielen suchte er vor allem den Teilnehmern klarzumachen, wie die christliche Kunst jederzeit nach Form und Inhalt aus den großen geistigen Strömungen der Zeit ihr Bestes gezogen hat und wie gerade auf dem Boden dieser gemeinschaftlichen Anschauungen die einzelnen individuellen Künstlerpersönlichkeiten sich entwickeln konnten.

Die neue Vorstandschaft sieht sich vor wichtige Aufgaben gestellt. Bereits auf der Mitgliederversammlung, sowie in Besprechungen mit den Diözesanvertretern trat ihr Wille hervor, den Diözesangruppen einerseits auf eigener finanzieller Basis ein selbständiges Wirken zu ermöglichen, sie andererseits aber auch so stark wie möglich zur Mitarbeit und Mitverantwortung an der Gesamtentwicklung der Gesellschaft heranzuziehen. Nur damit scheint eine erfreuliche und objektive Führung ermöglicht und die Gewähr gegeben, daß die Gesellschaft sich als eine ganz Deutschland umspannende Zentralorganisation entfaltet. In diesen Tagen gehen Vorschläge an die Ausschüsse der Diözesangruppen zur Neugestaltung hinaus. Damit wird dann wohl auch in weiten, bisher leider abseits stehenden Kreisen, die die Deutsche Gesellschaft als auf zu engem Standpunkt stehend, mit Mißtrauen abgelehnt haben, eine freudige Mitarbeit zustande kommen. Der äußeren Ausdehnung (jetzt über 11 000 Mitglieder) möge so die innere Kräftigung folgen.

VEREINSNACHRICHTEN

Die Verlosung für das Jahr 1924 findet im Laufe des Monats Januar 1925 statt. Das Ergebnis wird den Mitgliedern im Jahresbericht für 1924 mitgeteilt, der Ende Januar zum Versand kommt. Für die Verlosung 1924 wurden aus der neu eröffneten Ausstellung Wittelsbacherplatz 2 eine Reihe bedeutender Kunstwerke angekauft, u. a. Karl Baur: »Schmerzensmann« (schwarzer Klinkerbrand) um M. 675.—; Franz Hoser: »Jesuskind« (Holz) um M. 390.—; Paul Scheurle: »Madonna mit Kind« (Eichenholz) um M. 340.—; Angelo Negretti: »St. Franziskus« (Holz) um M. 140.—; Johann Baumann: »St. Franziskus predigt den Vögeln« (Ölbild) um M. 290.—; des weiteren von Anton Rausch: »Hl. Familie« (Ölgemälde) um M. 200.—; Otto Grassl: drei Zeichnungen um M. 160.—; Josef Auer: »Kruzifixus« (Holz) um M. 120.—.

Die Wahl der neuen Jury für 1925 fand in der Zeit vom 20. Dezember 1924 bis 10. Januar 1925 statt. Das Ergebnis ist: Architekten: Herr Willi Erb, München, Herr Georg Zeitler, München, Ersatzmann: Herr Hermann Leitenstorfer, München. Bildhauer: Herr Wilhelm Göhring, München-Moosach, Herr Heinrich Wadere, Professor, München. Ersatzmann: Herr Hans Faulhaber, München. Maler: Herr Paul Thalheimer, München, Herr Josef Schmuderer, München. Ersatzmann: Herr Xaver Dietrich, München.

Der Jahresbeitrag für 1925 wurde von der 21. Mitgliederversammlung am 14. Oktober 1924 auf M. 8.— festgesetzt, für Künstler in nicht fest besoldeter Stellung und Studierende aller Art M. 4.—. Bei umgehender Einzahlung des Beitrages bis spätestens 1. März 1925 ermäßigt sich derselbe auf M. 7.— bezw. M. 3.50.

Diese Ermäßigung kann den Mitgliedern nur bei sofortiger Einzahlung gewährt werden, weil dadurch die Gesellschaft die jetzt zur Herstellung der Jahresmappe notwendigen Gelder zur Verfügung hat und nicht Kredit gegen hohen Zins aufnehmen muß. Die umgehende Erledigung der Beitragszahlung liegt also im beiderseitigen Interesse.

Die Jahresmappe 1925 ist in Vorbereitung. Der Umfang wird gegenüber der Jahresmappe 1924 wieder erweitert werden.

Ein neues Werbebüchlein mit Illustrationsproben aus den bisher erschienenen Jahresmappen wurde herausgegeben. Es enthält 25 zum Teil farbigen Abbildungen und wirkt in seinem schmucken Gewand wie ein Geschenkbüchlein, gewiß ein vornehmes Werbemittel. Wir hoffen, daß es recht viele Mitglieder zu eifriger und erfolgreicher Werbearbeit anregen wird. Auf Anforderung wird das Büchlein gern in gewünschter Anzahl kostenlos und portofrei zugesandt von der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e. V., München, Karlstr. 6.

AUFRUF AN ALLE FREUNDE DER CHRISTLICHEN KUNST

Die materielle Not unserer Zeit liegt schwer auf dem schaffenden Künstlertum, so schwer wie kaum auf einem zweiten Stand. In der Inflationszeit, die vielen eine Scheinblüte im Kunsthandel vortäuschte, war an Aufträgen und Verkäufen kein Mangel. Der Erlös der Künstler freilich zerrann unter der Wirkung des Marksturzes gar bald in Nichts. Dann kam die Stabilisierung unserer Währung. In wachsendem Maße zeigte es sich, daß die damit einsetzende Geldknappheit das schaffende Künstlertum, besonders auch die Architekten, mit furchtbarer Schwere traf. Jetzt steht es so, daß weite Kreise, namentlich auch der christlichen Künstlerschaft darben. Sorge um ihre Existenz hindert sie an frohem, hochgemutem Schaffen, an einem Schaffen, das nicht dem menschlichen Schönheitsbedürfnis allein dient, sondern das auch dem Dienste und der Verherrlichung des Allerhöchsten geweiht ist. Dringende Hilfe tut not! Wir rufen dazu alle Freunde der christlichen Kunst auf! Wer nur irgend kann, der sollte ein größeres oder kleineres Werk der christlichen Kunst erwerben. Wer das nicht vermag, der trete der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e. V.« als Mitglied bei. Ein beträchtlicher Teil der Mitgliederbeiträge wird zum Ankauf von Kunstwerken für die Verlosung verwendet. So kann die Vereinigung Vieler manchen Ankauf ermöglichen. Unser Ruf richtet sich aber vor allem an unsere Geistlichkeit! Wir bitten Sie herzlichst: Geben Sie aller Not der Zeit

zum Trotz unseren christlichen Künstlern Aufträge. Verschieben Sie nichts auf »bessere Zeiten«. Sie haben durch Ihre Stellung die Möglichkeit, die geringer gewordene materielle Leistungsfähigkeit vieler Einzelner zusammenzufassen. Manches schöne architektonische, plastische, malerische Kunstwerk entsteht durch solche zusammengeballte Kraft und Opferwilligkeit der Freunde christlicher Kunst selbst noch in unseren Tagen deutscher Armut. In der Not geboren, den schwierigsten äußeren Verhältnissen abgerungen, werden solche Werke kirchlicher Kunstpflege die Kraft unseres Glaubens und unsere Liebe zur Kirche am eindruckvollsten späteren, glücklicheren Geschlechtern offenbaren. Größer als unsere Not soll unsere Liebe zur christlichen Kunst und zu denen sein, die sie verherrlicht!

Der Vorstand
der Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst e. V.
Geschäftsstelle München, Karlstr. 6

Ausstellungen und Kongresse

DIE IV. TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

(22. — 25. September 1924)

Die Tagung war diesmal in dem an edler alter Kunst so reichen, der Entwicklung der neuen willig und förderlich entgegenkommenden Südwesten Deutschlands verlegt. Keine Stadt in jener Gegend konnte des Vorzuges, eine solche Versammlung in ihren Mauern aufzunehmen, würdiger erscheinen als Freiburg. In der gut besuchten Versammlung sah man erfreulicherweise zahlreiche Geistliche, vor allem den Hochwürdigsten Herrn Erzbischof von Freiburg Dr. Fritz, der auch wiederholt das Wort ergriff. Besonders bemerkt wurde in der von ihm am Vorabende der Tagung gehaltenen Ansprache das entschiedene Eintreten für die lautere Freiheit des künstlerischen Schaffens und den Fortschritt der Kunst. Von den Darbietungen des Vorabends besaß daneben besondere Wichtigkeit der Vortrag des Münsterbaumeisters Dr. Kempf über das Freiburger Münster.

Die Verhandlungen des ersten Sitzungstages wurden eröffnet durch einen Vortrag des Priors von Maria Laach P. Hammenstede O. S. B. über »Liturgische Bewegung und Kirchenkunst«. Der mit dem Wesen der Liturgie durch langjähriges Studium aufs genaueste vertraute Redner unternahm die Beantwortung zweier Fragen: 1. Was hat die Liturgie der kirchlichen Kunst zu bieten? 2. Was darf sie von dieser Kunst als Gegengabe erwarten? Die im Dienste der Kirche stehende Kunst empfängt von jener das Höchste, das Mysterium. Beide, Mysterium und Kunst, sind ein Seiendes höchster Ordnung, das in einem seinem Wesen entsprechenden Symbol sinngemäß geschaut wird. Beides sind organische, sich von innen her bewegende Einheiten. Die wesentlichen Teile des liturgischen Mysteriums sind die Feier der hl. Messe und die Spendung der hl. Sakramente. Beides vermittelt den Gläubigen die Teilnahme an dem gesamten Verlaufe des Lebens des Gottmenschen und dem Genuß der Früchte, die der in den Sakramenten unmittelbar gegenwärtige Heiland in den Seelen wirkt. So führt die Liturgie zu einer Erhöhung und Verklärung des Menschentums. Katholische Liturgie und Kunst haben gemeinsam die Liebe. Nur wer sie hat, kann ein echter Künstler sein; nur wer am Gottesdienste der katholischen Kirche als aufrichtiger praktizierender Katholik teilnimmt, vermag als Künstler aus dem Geist und Sinne der Kirche herauszuschaffen. Die Liturgie ist die Selbstoffenbarung Christi in der Kirche. Der in dieses Geheimnis eingeweihte Künstler wird notwendigerweise wahre kirchliche Kunst schaffen. Der Ästhetiker vermag nicht in jene Tiefen einzudringen, wo alles zum Ursprunge, zum Religiösen zurückkehrt. Soll das Mysterium in die Seele einziehen, so ist Hingabe des ganzen Menschen notwendig mit demütigem Empfangen, williger Bereitschaft, schauendem Erleben. — Was vermag nun die Kunst, die so Hohes von der Kirche und der Liturgie empfängt, als Gegengabe zu bieten? Durchleuchtet vom Glanze des ewigen Lichtes dient sie der kirchlichen Gemeinschaft, der sie reicheres, schöneres Leben schenkt. Sie verachtet nicht die Formen der Natur, aber vom Einzelnen, Subjektiven strebt sie zum Objektiven, Allgemeingültigen. Im Dienste der überpersönlichen ewigen Wahrheit verzichtet sie doch nicht darauf, persönliche Sonderart zu bekunden. In ihren Ideen ist sie dogmatisch, in ihrem Ethos heroisch, in ihren Affekten berauscht und dabei doch jungfäulichen Geistes. Sie ist durch ihre Verbindung mit dem Mysterium christozentrisch, daher innerlich ruhig, friedevoll, zuversichtlich.

Ergänzend zum gleichen Thema sprach der Vertreter der Idee der christozentrischen Kirchenkunst, Rektor van Acken-Gladbeck. Seine Ausführungen, die im wesentlichen bereits aus seinen Schriften bekannt sind, bewegen sich in Vorschlägen für den Bau und die Ausstattung der katholischen Kirche der Zukunft. Sie soll die Gläubigen in einheitliche Räume sammeln, den Meßopferraum besser konzentrieren als bisher. Anknüpfungspunkte dafür bietet die christliche Kunstgeschichte. Das Ideal ist die Verbindung von Basilika und Zentralbau. Die Hauptsache in der Meßopferkirche ist der Altar, der Mittelpunkt aller Linien, aller Kräfte. Um dieses Golgathas willen muß die Kirche gebaut sein. Als Platz für ihn kommt keine Apsis mehr in Betracht, vielmehr die stark belichtete Stelle unter dem Vierungsturm im Schnittpunkte der beiden Hauptachsen. So wenig wie einer Apsis bedarf die christozentrische Kirche eines ihr Architekturbild beherrschenden Westbaues. Auch ein Aufsatz auf dem freistehenden Altare wird entbehrlich, doch ist für ihn edles Material erwünscht. Für reichere Formen fehlt jetzt das Geld, monumentale Wirkung ist deshalb aber doch möglich. Darum wird sich das Volk auch an die Neuheit dieser Erscheinung gewöhnen, weil der große künstlerische Gedanke sich aus eigener Kraft durchsetzt. In den dem Hauptraume der Kirche angegliederten Teilen kann größere Freiheit herrschen, doch haben sie sich dem Hauptraume unterzuordnen. Übrigens betonte der Redner, daß seine Vorschläge nicht dahin zielten, den Künstler einzuschränken; ihr Zweck sei, einer großen, schlichten Kirchenkunst die Wege zu weisen. In diesem Zusammenhange äußerte sich der Redner auch betreffs der kirchlichen Gewänder und Gerätschaften, ja auch über die künftige Benennung der Kirchen — nicht mehr nach einem Heiligen, sondern nach einem der christlichen Glaubensgeheimnisse. Er stellte auch Grundsätze für die liturgische Musik auf, als deren Normaltarbild der Gregorianische Choral dasteht. Am Schluß erfolgte die Mittei-

lung, daß für Gladbeck eine nach den Ideen des Redners gestaltete und eingerichtete Kirche schon längst geplant, nur bisher noch nicht ausgeführt sei. Die an den Vortrag sich anschließende Besprechung ergab kein positives Resultat, dagegen die Tatsache, daß betreffs der ganzen Frage noch Unklarheit und Mangel an Übereinstimmung herrscht. — Der zweite Teil des ersten Sitzungstages beschäftigte sich mit dem Thema »Devotionalien und Hauskunst«. (Berichterstatter Akademiedirektor Professor Groß, Dresden.) Daß auf diesem Gebiete die bisherigen Leistungen ungenügend sind, Besserung dringend nottut, bedarf hier keiner näheren Ausführung. Die Tagungen haben sich mit diesem Gegenstande daher von Anfang an beschäftigt. Hier gibt es für die Geistlichkeit Gelegenheit, wesentlichen Einfluß auszuüben. Vermag man von ihr, wie der Herr Erzbischof Dr. Fritz in der Besprechung mit Recht hervorhob, nicht Kennerschaft zu verlangen, so kann man ihr doch Fingerzeige dafür geben, wo gute Kunstwerke zu haben sind, damit sie sich für diese einsetzt. Zur Beantwortung der Frage nach dem wie und wo stellte der Redner eine Anzahl Vorschläge auf. Als die erheblichsten seien hier erwähnt die Forderung eines vielseitigen Wettbewerbes für christliche Kleinkunst; die Mitteilung der Ergebnisse dieses Wettbewerbes an die Fabrikanten; die Auszeichnung der im Wettbewerbe siegreichen Werke durch eine Erkennungsmarke; endlich eine lebhafte Propaganda, die den Käufern die Erzeugnisse wirklicher Kunst nahe führt. Der Wettbewerb soll dazu dienen, alle Kräfte zu erwecken, damit materialfertige Muster hergestellt werden. Was dem Volke auf diesem Wege geboten werden kann, hängt von den Künstlern und dem Preisgericht ab. Hauskunst gehört mit in den Wettbewerb. Wenn wir auch keine eigentliche Volkskunst mehr haben, so läßt sich eine seelische Höhe wohl auch jetzt noch erreichen. Übrigens muß auch der Künstler die Kunst des Möglichen verstehen; ohne Kompromisse wird es fürs erste nicht abgehen können. Die ausgewählten Werke müssen alsdann in den Kreislauf der Wirtschaft gebracht werden. Der Fabrikant wird persönlich oder durch die Leipziger Modellmesse beeinflußt. Die durch die Marke ausgezeichneten Stücke gehen weiterhin vom Fabrikanten an den Händler, von dessen persönlicher Einstellung der Verkauf vielfach abhängen wird. Die Besprechung, die nach den ausführlichen Darlegungen des Redners nur langsam in Gang kam, hob die Schwierigkeit hervor, die guten Modelle an das Volk zu bringen in Anbetracht der zu erwartenden starken Widerstände. Der Reichskunstwart Dr. Redslob betonte die Notwendigkeit und noch überall vorliegende Möglichkeit der Pflege heimatlicher Art und Kunst. Im übrigen zeigte die Besprechung, daß dem erwünschten Ziele mit Eifer und auf mancherlei Art entgegengestrebt wird, ohne daß doch bisher Wesentliches erreicht worden ist. Daß dabei auch die wichtige Frage der für das christliche Haus so notwendigen künstlerischen Kleinplastik berührt wurde, ergab sich von selbst, nachdem dieser Punkt schon auf der ersten Tagung (1920 in Würzburg) berührt und seitdem immer wieder besprochen worden ist.

Der zweite Verhandlungstag brachte zunächst einen Vortrag des Architekten Dominikus Böhm B. D A., Studienrates an den technischen Lehranstalten zu Offenbach a. M., über »Siedlungs- und Notkirchen«. Der Redner ist ein besonderer Bevorzuger des Eisenbetons, gibt aber zu, ein jedes Material sei recht, sobald nur seine Natur nicht verleugnet würde. Der Eisenbeton freilich sei für Kirchen der bezeichneten Art besonders geeignet. (Die spätere Besprechung des Vortrages ergab, daß über diesen Punkt in der Versammlung keine Einhelligkeit herrschte.) Die dünnen Stützen geben dem Bau etwas Lichtes, lassen den Blick auf den Altar frei. Doch soll man sich hüten, etwa beim Gewölbebau Eisenbeton zu benutzen, um Bruchstein vorzutäuschen. Der Redner kam weiter auf die Frage: welcher Stil soll für die moderne Kirche gewählt werden? Er bezeichnete diese Frage als nebensächlich mit der Begründung, daß sich aus dem Zweck und dem Material die Form von selbst ergebe. Wir sollen die Sprache unserer Zeit reden, gleich wie die Alten ihre Sprache redeten. Zu allen Zeiten ist Eindringlichkeit die Sprache der bildenden Kunst gewesen. Als überzeugendes Beispiel aus der Vorzeit stellte der Redner die Münchener Frauenkirche hin mit ihrem, der Umgebung unübertrefflich angepaßten schlichten Größenverhältnisse. Je kleiner die Umgebung, um so größer, wuchtiger der Eindruck der Kirche. Im Innern einer Kirche hat sich die Hauptwirkung in der Richtung auf den Altar zu entfalten, der der wichtigste Bestandteil des Ganzen ist. Aller unechte Schmuck ist zu vermeiden. echter ist dafür am Platze, besonders im Kircheninnern. Farbe hat größte Bedeutung. Mit einer scharfen Ablehnung der landläufigen geistesarmen Art, Kirchen zu entwerfen, ohne sie, nach dem Muster der Alten, zum Ausdruck einer bestimmten Raumvorstellung zu machen, beendete der Redner seine Ausführungen, um ihnen in zahlreichen Lichtbildern sichtbares Beweismaterial folgen zu lassen. Es führte die Verwendungs- und Leistungsfähigkeit der modernen Technik für den kirchlichen Monumentalzweck und für die neuzeitliche Stilbildung vor Augen in interessanten Beispielen von Lang- und Zentralbauten, deren überzeugende Wirkung je nach der Einstellung der Beschauer freilich verschiedenartig blieb. Insbesondere dürfte den meisten die organische Einfügung in die Ortsbilder versagt sein. Die Besprechung brachte neben einzelnen extremen Vorschlägen eine Reihe wertvoller Anregungen. Auch hier wurde die Stilfrage als überflüssig, als eine Laienfrage bezeichnet, dagegen erfordert, daß der Kirchenentwurf auf inneren und äußeren Raumvorstellungen beruhe, ein Gesichtspunkt, dessen scharfe Hervorhebung in dem Vortrage vermißt worden war. Für die Errichtung von Notkirchen wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, die Barackenbaugesellschaften für diesen Gegenstand zu interessieren; auch an die transportabeln Notkirchen wurde erinnert, die sich, wenn sie ihren Zweck erfüllt haben, abbrechen lassen, um an anderer Stelle wiederum aufgestellt zu werden. Beachtung fand mit Recht auch die Mahnung eines Redners, auf Notkirchen, weil sie weder volkstümlich, noch würdig seien, tunlichst überhaupt zu verzichten und das für sie erforderliche Geld lieber zu benutzen, um einen endgültigen Kirchbau wenigstens teilweise zu errichten, der dann bei späteren Möglichkeiten weitergeführt und allmählich vollendet werden kann. So haben sich auch die Vorfahren oft helfen müssen. Für die Finanzierung der Kirchenbauten wurde darauf hingewiesen, daß sie sich unter Umständen durch ertragsfähige Nebenunternehmungen fördern lassen. Betreffs der Anpassung der Kirchbauten an ihre Umgebung wurde davor

gewarnt, dieser Rücksicht allzu weitgehende Beachtung zu schenken. So lasse es sich sehr wohl verantworten, einen kirchlichen Prachtbau in ein bescheidenes Ortsbild zu setzen; Beispiele dafür aus der Vorzeit (man denke nur etwa an St. Blasien!) sind in großer Zahl vorhanden. — An letzter Stelle sprach Regierungsbaurat Waldo Wenzel, Vorsitzender des Reichsausschusses für Friedhof und Denkmal, Dresden, über »Friedhofskunst und Kriegerehrungen«. Die Friedhofskunst ist eine Angelegenheit höherer Ordnung. In diesem Sinne ist sie von unsern Vorfahren behandelt worden. Heute ist das nicht mehr der Fall. Der alten gemütvollen Art steht neuzeitliche Seelenarmut gegenüber. Ehemals galt der Wert des Menschen, heute ist statt dessen der materielle Standpunkt herrschend, das Grabzeichen zur Handelsware geworden. Unsere Pflichten gegenüber der Kunst wie der Pietät weisen uns darauf hin, neue Wege einzuschlagen, die zur Besserung zurückführen. Ein Problem ist die Einfügung des Grabmals in das Gesamtbild des Friedhofes. Da behäbiges Ausbreiten heute nicht mehr möglich ist, so entsteht die moderne Aufgabe, mit einer klugen, haushälterischen Aufteilung des Friedhofes die Auswirkung vorhandener Stimmungswerte und die Erfüllung der künstlerischen Pflicht zu vereinigen. Gerade für letztere haben viele, im übrigen feinfühlige Personen kein Verständnis, kein Urteil. Sie müssen sich desbalb bescheiden, den Rat der Sachverständigen anzunehmen. Bisher wenden sich die wenigsten an den Künstler, die meisten, bestimmt durch die Preisfrage und beeinflußt durch die Anpreisungen der Kataloge und der Geschäftsreisenden, an die Firmen. So tragen die Verkäufer, mit ihrer aus geschäftlichen Berechnungen hervorgegangenen Gegnerschaft gegen den Künstler wesentlich die Schuld am Verfalle der Friedhofskunst, an der Vernachlässigung des Grundsatzes, daß bei der Herstellung des Grabdenkmals von der Natur und Beschaffenheit des Werkstoffes auszugehen ist, und an dem Verluste der Stimmung, die nur vom Künstler in das Werk hineingelegt werden kann. Demgegenüber erwächst der Seelsorge eine wichtige Erziehungsaufgabe. Sie kann sie erfüllen, weil sie die Macht hat, Genehmigung zu erteilen oder zu versagen, und sie hat dafür Hilfe und Stütze durch den Reichsausschuß für Friedhof und Denkmal, der alle einschlägigen Fragen behandelt und vor allem der positiven Arbeit die rechten Wege weist. Mustergültig ist auch die Paderborner bischöfliche Verordnung von 1919. Als Grundsätze von besonderer Wichtigkeit haben darnach zu gelten: daß bei der Anlage eines Friedhofes möglichst Umschau nach einem landschaftlich geeigneten Platze gehalten werde; — die Ausarbeitung des Planes durch Sachverständige; — Genehmigung des Planes von bischöflicher Seite; — Besserung der bisherigen Friedhöfe nach modernen Grundsätzen oder mindestens Beeinflussung ihrer zukünftigen Ausgestaltung. Im neuzeitlichen Sinne vertreten auch die jetzigen Friedhofsordnungen die Regeln des guten Geschmackes. Sie sind eine Notwehr gegen Verwilderung und müssen nur den örtlichen Verhältnissen entsprechend geschickt gehandhabt werden. Besonders wichtig ist die Aufklärung des Volkes; sie geschieht durch die Zeitschriftenliteratur, durch Flugschriften, Lichtbildervorträge usf. Auch die Verbände der Industrie müssen sich ihrer Verpflichtungen gegenüber diesem kulturellen Probleme bewußt werden und bleiben — ohne das ist kein endgültiger Erfolg möglich. Viel ist immerhin schon erreicht, wenn auch wirkliche Spitzenleistungen noch nicht durchweg vorliegen. Für die Kriegerdenkmäler gelten die gleichen Grundsätze wie für die sonstige Grabmalkunst.

In einer Ausschußsitzung wurde u. a. die Frage erörtert, wo die Tagung 1925 stattfinden solle. Sehr eingehend wurde über Wien verhandelt, von wo der Versammlung eine dringende und verlockende Einladung von berufensten Stellen zugegangen war. Nur eine Anzahl sehr erheblicher Gründe konnte verhindern, daß schon für das kommende Jahr auf diesen Vorschlag eingegangen wurde; er ist unter Anerkennung der Wichtigkeit einer Tagung an so bedeutsamer Stätte und unter lebhaftem Danke für das bewiesene Entgegenkommen für 1926 zurückgestellt worden. Für 1925 schwankt noch die Wahl. Doering

DIE JAHRTAUSENDAUSSTELLUNG DER RHEINLANDE

Das Jahr 1925 hat für die Rheinlande eine ganz besondere Bedeutung, da alsdann tausend Jahre verflossen sein werden, seitdem sie mit dem Deutschen Reiche dauernd verbunden wurden. Aus Anlaß dieses hochwichtigen Ereignisses werden an den Rheinufern von Worms und Speyer bis zur holländischen Grenze zahlreiche Veranstaltungen stattfinden, die sich auf die geschichtliche, künstlerische und wirtschaftliche Entwicklung der Rheinlande beziehen. Die bedeutsamste Erinnerungsfeier wird in Köln, der Metropole des ganzen Westens, unter Teilnahme des Herrn Reichspräsidenten und zahlreicher Reichs- und Staatsminister im Mai vor sich gehen. In Verbindung mit dieser Festlichkeit wird eine Jahrtausend-Ausstellung veranstaltet, die einen Überblick über den gesamten Werdegang der Rheinlande nach den verschiedensten Richtungen bieten wird. Außer einer Darstellung der geographischen Beschaffenheit des Landes durch Modelle, Karten, Landschaftsbilder, wird u. a. die staatliche Entwicklung durch das Mittelalter und die Neuzeit bis auf unsere Tage gezeigt werden. Dabei werden besondere Bedeutung das römisch-deutsche Kaisertum, die rheinischen Kurfürsten, die Kultur des Adels, der Bauern und der Bürger beanspruchen. U. a. sollen Erinnerungszeichen an das römisch-deutsche Kaisertum aufgestellt werden, wie sie in dieser Fülle seit der Krönung des letzten römisch-deutschen Kaisers vor annähernd 150 Jahren nicht mehr gesammelt wurden. Die Darstellung der kirchlichen Entwicklung der Rheinlande wird Gelegenheit bieten, die herrlichsten Schätze kirchlicher Kunst vorzuführen. Die Kölner Schreine, allen voran der Dreikönigenschrein, der Siegburger Schatz, die Kunstwerke der alten Kirchen der Mainzer Diözese, aus Trier und anderen im Mittelalter bedeutsamen Städten sind der Ausstellungsleitung bereits zugesagt. Auch Speyer, Worms werden besondere Kojen mit ihren Schätzen füllen. An die Kathedralkirchen wird sich ein Überblick über die Dorf- und Pfarrkirchen, die Klöster und Wallfahrtskirchen und ihre Schätze anschließen, darunter werden zahlreiche hervorragende Schöpfungen der mittelalterlichen Malerei und Plastik besondere Aufmerksamkeit erheischen. Auch das Kunstgewerbe mit seinen feinen Arbeiten an kirchlichen Geräten und bürgerlichem Hausrat aller Art, wird eine Fülle herrlichster Stücke zur Schau

stellen. Neben Kunst, Theater, Wissenschaft, Unterricht, Literatur und Politik werden das gesellige Leben, Jagd, Spiel und Turnier, Trachten usw. sorgfältigste Beachtung finden.

Daneben wird noch in einer besonderen Abteilung die wirtschaftliche und soziale Entwicklung der Rheinlande vorgeführt werden. Nach den bisher von den maßgebenden Stellen gemachten Zusagen ist mit einer solchen Fülle wertvollen Materials zu rechnen, daß mit Recht die im nächsten Jahre in Köln stattfindende Ausstellung wohl als die wertvollste und sehenswerteste bezeichnet werden darf, die in Westdeutschland je veranstaltet worden ist.

Religiöse Themen in der zeitgenössischen Wiener Kunst. — Durchsucht man die beiden Ausstellungen im Künstlerhaus und in der Zedlitzhalle, wo die neueste Wiener Künstlergruppe »Die Hand« zum erstenmal sich vorstellt, nach religiösen Themen, so wird man zwar keine Andachtsbilder finden, doch kann man einigen recht hochwertigen religiösen Darstellungen begegnen, deren Schöpfer den Stoff nicht nur schildern, sondern tatsächlich erlebt zu haben scheinen. So ist ein sehr eindrucksstarkes Werk Leo Perlbergers »Beweinung Christi«, wo der rote Mantel Mariens dem Bild eine starke Note gibt, Patzelts »Ruhe auf der Flucht« ist dagegen mehr illustrativ, erzählend. Rudolf Böttger verlegt die »Flucht« in einen wunderschönen deutschen Wald, durch dessen dichtes Laubgeäst ein starker Lichtstrahl die Gruppe beleuchtet. Als ein Ereignis von Licht hat August Eduard Wenzel »Christus in Emaus« dargestellt. Eine »Grablegung« von Andreas Patzelt ist weit wertvoller als seine »Flucht«. Mehr Stimmungsdarstellung als Inhalt enthält Wilhelm Müller-Hofmanns »Magdalena« und die »Vision« von Karl Scholz. Im Stil der kostbaren romantischen Emailarbeiten hat Emil Meier eine prachtvolle »Madonna auf Wolken« geschaffen. Eine sehr schöne Darstellung des Pfingstthemas durch Brunnleitner darf nicht vergessen werden. Der Glanz des überirdischen Lichtes beherrscht die geschickte Komposition. Vom gleichen Künstler findet sich auch die Darstellung des berühmten romanischen Kruzifixes aus dem Stift Klosterneuburg. Aus dem Reiche der Plastik muß eine »Pieta« und ein »St. Georg« von Anton Grath hervorgehoben werden. B.

Neue Kunstwerke

Der Bildhauer Karl Rieber-München hat für die schwäbische Stadtgemeinde Mengen (Württemberg) einen mächtigen monumentalen Kalvarienberg fertiggestellt, der auf dem Gipfel eines ansteigenden Gottesackers zu stehen kommt. Wir werden nächstens über die bedeutungsvolle Tätigkeit Riebers in größerem Zusammenhang berichten.

In der Franz Mayerschen Hofkunstanstalt München wurden nach den Entwürfen von Albert und Anton Figel-München ein großer Zyklus von Glasgemälden vollendet, die nach Pawtucket (New-Jersey, Nordamerika) bestimmt sind. In vier großen Fenstern wird die Verkündigung, Geburt, Christus im Tempel, Auferstehung dargestellt, sieben Schmalfenster sind mit christlichen Emblemen geschmückt. Eine Fensterrose zeigt in strahliger Anordnung die hl. Cäcilie von musizierenden Engeln umgeben. Weitere Fenster sollen folgen. Da die Kirche im romanischen Stil erbaut ist, war eine gewisse Anlehnung an den Stil verlangt. Aber dies geschieht in einer freien Weise. Am meisten darf begrüßt werden, daß es endlich einmal geglückt ist, dank des verständnisvollen Entgegenkommens des Pfarrvorstandes, von der üblich süßlichen Manier, die in Amerika als Grundbedingung für Aufträge zu gelten schien, zu brechen und etwas kräftig Monumentales in translucidem Gegensatz zwischen Hell und Dunkel aufzubauen. Unseren Kunstanstalten steht bei diesen Exportaufträgen ein gar nicht zu unterschätzender Einfluß zu, der hoffentlich künftig weiter glücklich ausgenützt wird.

In der Hofglasmalerei J. P. Bockhorni-München hat Sepp Frank-München ein dekorativ höchst wirkungsvolles Glasgemälde einer allegorischen Frauengestalt in pikant bewegter Zeichnung vollendet.

Im Monat November wurden in der nächsten Umgebung Münchens zwei neue Kirchen eingeweiht. In Obermenzing, gleich neben dem Schlößchen Blutenburg hat Regierungsbaumeister und Stadtbaumeister Karl Buchner die Kirche in eigenartigen, modern barocken Formen erbaut. Die Skulpturen wurden von Bildhauer Joh. Panzer, die Glasgemälde von Felix Baumhauer gefertigt. Die Kirche zu Moosach hat Oberbauamtmann Hermann Leitensdorfer entworfen. Wir werden über die bedeutungsvollen Leistungen modern gestaltender Architektur ausführlich Bericht erstatten. G. L.

Denkmalpflege

RESTAURIERUNG DER STIFTSKIRCHE BERCHTESGADEN

Zweifellos hat jene Periode der Kunst vor und nach Mitte des vergangenen Jahrhunderts, welche gemeiniglich mit dem Zeitalter der Romantik bezeichnet wird, in bezug auf eine freie und selbständige Entwicklung der christlichen Kunst manche Fehlgriffe getan. Die heutigen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Anschauungen stehen dagegen: die künstlerischen deshalb, weil die Romantik nach dem Prinzipe der Stileinheit in ihrem künstlerischen Schaffen vorging, weil sie nach gewissen Normen ihre Kirchenräume ausgestattet wissen wollte. Auf diese Weise hat sie künstlerisch sehr geschadet, hat im allgemeinen die freie Entwicklung gehemmt oder doch erschwert, hat eine Stagnation in der Kunst hervorgerufen. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus ist ihre Tätigkeit ebenfalls schädigend gewesen. Welche Werte vergangener Kunst wurden in der damaligen Zeit vernichtet! Welches künstlerisches Können verflossener Geschmacksrichtungen in ungerechtester Weise zerstört! Wir gewinnen hierin ein genügendes Urteil, wenn wir das Kapitel der sog. Purifikationen unserer Kircheninterieurs berühren. Jetzt verstehen wir einen solchen Übereifer nicht mehr. Wir sehen die kirchlichen Raumbilder mit ihren Innenausstattungen aus den verschiedensten Stilperioden zusammengesetzt mit ganz anderen Augen an. Wodurch ist

das gekommen? Zu einem Gutteil durch unsere Denkmalpflege.

Es ist fraglos, daß diese, ein Kind der neuesten Zeit, ungemein fördernd auf die christliche Gegenwartskunst einwirkt. Sie nimmt in den Fragen des künstlerischen Schaffens der Gegenwart und in seinen Lösungen eine fördernde belebende Stellung ein. Gerade aus der steten Beschäftigung mit der vergangenen Kunst und aus der sich hieraus ergebenden Wertschätzung, aus der Obsorge für ihre Erhaltung nicht bloß an und für sich, sondern auch im Zusammenhang mit den Neuschöpfungen quillt unberechenbarer Segen für die Gegenwartskunst. Die Forderung der Denkmalpflege, die gute alte Kunst durch Zutaten neuer Kunst nicht zu schädigen und zu beeinträchtigen, ruft wie von selbst das Verlangen nach gediegener und darum frei und selbständig sich entfaltender neuer Kunst hervor. Der Denkmalpflege, für die in unseren Tagen die weitesten Kreise das denkbar größte Interesse hegen, haben wir es heutigen Tages zu danken, daß man aus den Fehlern der Romantik, besonders auf dem Gebiete kirchlicher Innenausstattung, herausgekommen ist und sich bekehrt hat. So wird jetzt eine wahre Sehnsucht darnach geweckt, künstlerisch Gutes zu schaffen. Man gibt sich nicht mehr mit seichter süßlicher Kunst ohne Kraft und Ursprünglichkeit zufrieden, die sich neben den noch so bescheidenen Werken vergangener Kunst nicht behaupten kann, vielmehr kläglich daneben absticht. Es hat lange genug gebraucht, daß wir uns endlich einmal von dem Einfluß der Romantik, der mehr oder minder drückend und hemmend auf neuer Kunstentfaltung lastete, frei gemacht haben. Trotzdem dürfen wir uns nicht verhehlen, daß auch heute noch viele das Starke und Kraftvolle in Werken christlicher Gegenwartskunst kaum zu ertragen imstande sind, eben deswegen, weil sie, vielleicht sich selbst unbewußt, immer noch an der Nachwirkung sentimentaler Gefühlskunst der Nachromantik kranken. Da nun der Segen der Denkmalpflege für die christliche Gegenwartskunst offenbar bedeutend ist, so dürfte es gerade im Interesse einer frei und selbständig sich entfaltenden Kunst unserer Zeit im hohen Maße begrüßenswert sein, wenn wir in den einzelnen Nummern unserer Zeitschrift besonders lehrreiche Beispiele kirchlicher Denkmalpflege namentlich auch in Verbindung mit dem Schaffen der Gegenwartskunst zur allgemeinen Kenntnis bringen.

Die ehemalige Augustinerchorherrnstiftskirche, jetzige Pfarrkirche St. Petrus und Johannes zu Berchtesgaden, erhielt in jüngster Zeit eine umfangreiche Innenrestauration unter der künstlerischen Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege (Prof. Schmuderer). Die Restaurierungsarbeiten lagen in den Händen der Firma Vitzthum und Schlee-Altötting mit Beiziehung einheimischer Kräfte unter Malermeister Renot in Berchtesgaden. Diese Restaurierung ließ die eindrucksvolle Schönheit des Raumbildes der Kirche wieder neu erscheinen. Auf die Zeit all der Vernachlässigung hin kann jetzt erst die aristokratische Schönheit der Innenarchitektur wieder voll und ganz gewürdigt werden. Die Kirche besteht aus einer kraftvoll romanischen Westturmanlage, einer daran sich schließenden dreischiffigen spätgotischen Halle um Mitte des 15. Jahrhunderts und aus dem machtvollen frühgotischen Chorbau vom Ende des 13. Jahrhunderts. Die Sprache der wunderbaren Bausymbolik dieses merkwürdigen Grundrisses ist durch die jüngste Innenrestauration besonders beredt geworden. Vordem wirkte die in frostigen Tönen gehaltene und dazu durch Zersetzungen und Flecken sehr schadhaft gewordene Ausmalung aus dem 19. Jahrhundert höchst unschön. Die Restauration des Innern mußte wegen des im Langhause ausschließlich bestehenden kalten Nordlichtes ihr Hauptziel daraufhin verlegen, daß eine möglichst helle und freundliche Stimmung in den Raum getragen wird. Darum sind alle Wände in ihren glatten Flächen und Gewölben in reines Kalkweiß getaucht, während die architektonischen Glieder, als da sind die Dienste, Kapitäle, die Rippen und Schlußsteine der frühgotischen Periode, ferner die lebhaften Rippenfigurationen der Netzgewölbe und das Maßwerk aus der spätgotischen Zeit beim Freilegen im allgemeinen eine leichte Tönung erhalten haben. Wie vorauszusehen war, hat es sich hier beim Vorfinden alter Tönungen nur um untergeordnete Farbreste gehandelt, die nicht störend empfunden werden. Von um so größerer Wichtigkeit ist es gewesen, daß derartige Reste nicht in der gleichen Farbe zusammengeführt oder vielleicht gar verstärkt werden. Lediglich ein violettgrauer, neutraler Ton, der je nach Notwendigkeit heller oder dunkler aufgetragen worden ist, hat sich als geeignet gezeigt, sämtliche Farbspuren zu verbinden. Auf solche Weise und besonders auch durch geschickte Handhabung beim Aufdecken bezw. Bloßlegen ist jene einheitlich geschlossene Wirkung erreicht worden, die heute im gesamten Innenraum so sehr entzückt. Und als ein Drittes haben die reizvollen Oratorien des frühen und entwickelten Rokoko in ihren mannigfaltigen Stuckdekorationen die ursprüngliche Erscheinung wieder erhalten. In all dieser wiedergewonnenen originalen Schönheit der Architektur repräsentiert sich nun die Marmorpracht der machtvollen Altaraufbauten der Spätrenaissance sowie der warme Ton des Eichenholzes im gotischen Chorgestühl, dann wieder die verschiedenartige Farbenstimmung in den Steinepitaphien vom Mittelalter beginnend all die Stilperioden der darauffolgenden Jahrhunderte hindurch ganz besonders eindrucksvoll. Die jüngste Innenrestaurierung hat uns alle diese Schönheiten wiedergegeben. Sie hat uns die zarte Formensprache der frühen Gotik in der wunderbaren Anmut der Knospenkapitäle und Laubwerkschlußsteine neu geschenkt, sie führt uns den spielenden Reichtum in den Netzgewölben der späten Gotik sowie die satte Farbenpracht der spätgotischen Portale aufs neue vor Augen. Jetzt erst wird uns das imposante Pathos in den Altaranlagen klar, wie sie in ihrer wuchtigen Architektur und in ihrer tiefen und satten Farbengebung von den im Licht getauchten Wandflächen kontrastieren.

Ein interessantes Beispiel kirchlicher Denkmalpflege in Verbindung mit dem tüchtigen Schaffen der Gegenwartskunst bietet die alte Martinskapelle, die durch die jüngste Restaurierung der Stiftskirche zu Berchtesgaden in pietätvollster Weise zu einer Kriegergedächtniskapelle umgewandelt worden ist. Diese Kapelle im Erdgeschoß des Ostflügels des wundersamen romanischen Kreuzganges angeordnet war früher Kapitelsaal. Ihre Architektur ist nicht mehr die ursprüngliche. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts wurde der Raum verändert. Eine zweite Umgestaltung fand in der Spätrenaissance statt. Die neue Weihe geschah am 23. Juli 1679. Der Gedanke, diesen

Kapellenraum in eine Kriegergedächtniskapelle zu wandeln, ist ein äußerst glücklicher gewesen. Schon die architektonischen Verhältnisse der beiden gruftartigen gedrückten Gewölbe, die durch breite Gurten voneinander getrennt sind, eignen sich ausgezeichnet zu einem den toten Helden des Weltkrieges gewidmeten Gedächtnisraum. Die Gewölbefelder sind rosa getönt, der schöne, aus geometrischem Rahmenwerk zusammengesetzte Stuck ist blendend weiß gehalten. In der gewissenhaften Ergänzung des schadhaften Stuckes hat Bildhauer Schuster in Berchtesgaden treffliche Arbeit geleistet. An den Wänden hängen vier große aus Eichenholz gefertigte Tafeln nach den Entwürfen des Direktors Wenig der Berchtesgadener Schnitzschule. Sie tragen die Namen der aus der Gemeinde Berchtesgaden gefallenen Helden. Mit Absicht sind diese in der Naturfarbe des Eichenholzes gehaltene Tafeln von großen ernsten Formen. Sie sollen gleichsam als Urkunden wirken, die den kommenden Geschlechtern die Namen der edlen Toten vermitteln. Zwischen den Tafeln sind, ihren Ernst mildernd, dreiteilige Wandarme in Schmiedeisen gefertigt und grün getönt, im Benehmen mit dem Landesamt für Denkmalpflege angebracht. Den Brennpunkt des Kapellenraumes bildet der an der Ostwand sich erhebende neumarmorierte Barockaltar des 18. Jahrhunderts. Sein gefälliger Aufbau umschließt die in Polierweiß gefaßte Holzgruppe des hl. Martinus zu Pferd, eine ausdrucksvolle Arbeit des Münchner Bildhauers Professor Thomas Buscher. Eine künstlerisch gute und zugleich sinnreiche Wirkung rufen die beiden alten Traglaternen hervor, die auf Stangen vor den Altarstufen angebracht sind. Alles in allem zählt die Berchtesgadener Kriegergedächtniskapelle zu den stimmungsvollsten Ehrungen, welche Bayern seinen toten Helden zugedacht hat: Das sichere Formen- und Farbengefühl der vergangenen Kunst verbindet sich mit guter Gegenwartskunst, die bei aller Anlehnung an den alten Bestand frei und selbständig sich behauptet.

Dr. Richard Hoffmann

Personalnachrichten

Architekt Franz Drobny †. — In Graz starb am 8. Dezember der Professor der hiesigen technischen Hochschule Oberbaurat Franz Drobny im 61. Lebensjahre. Seine bedeutendsten Bauten sind in Salzburg und Karlsbad. In Steiermark hat er u. a. auch die Kirche in Klein-Lobming bei Knittelfeld in den Jahren 1919—20 erbaut. Drobny schuf sich auch auf fachwissenschaftlichem Gebiete einen guten Namen.

Bd.

Berlin. — Am 17. November 1924 verstarb zu Charlottenburg die bekannte Bildnis- und Figurenmalerin Ansche Fuhrmann. Ihre farbenfrohen und hellen Werke atmen Lebensfrische und Kraft. Mit sicherem Strich und Pinselschlag bannte sie ihre Menschen auf die Leinwand. Von beachtenswertem und über den Durchschnitt weit hinausgehendem Können zeugen Gruppenbilder wie ihr großer »Sommer«, der uns auf verschiedenen namhaften Ausstellungen begegnete (jetzt in Berliner Privatbesitz). Mit besonderer Liebe und vielem Glück wandte sie sich auch dem heiklen Kinderbildnis in Pastell und Öl zu; daneben entstanden frohgestimmte Stilleben bei strengem Aufbau. Ansche Fuhrmann war eines der eifrigsten Mitglieder des Berliner Kreises katholischer Künstler; so erleidet diese Vereinigung neuerdings wieder einen schweren Verlust. Es ist beabsichtigt, bei erster Gelegenheit das treue Mitglied und die sympathische Künstlerin durch eine Gedächtnisausstellung zu ehren.

Dr. Gehrig

Kleine Mitteilungen

Raffaels Disputa, Joseph Kellers berühmtester Stich. Zu den Seltenheiten der graphischen Nazarenerkunst gehört bekanntlich dieser große Stich, der nur mehr in einigen wenigen Exemplaren vorhanden ist, da die Platte durch den Brand des Hauses des Düsseldorfer Kunstvereins, wo sie verwahrt war, zugrunde gegangen ist. Ein Prachtstück in bezug auf Erhaltung, dazu ein Druck von außergewöhnlicher Qualität soll in den nächsten Tagen in den Kunsthandel kommen. Eine Dame muß dieses langgehütete Familienstück veräußern. Es wäre zu wünschen, daß dieses Blatt nicht in Spekulantenhände gerät, sondern daß Freunde christlicher Kunst dieses selten schöne Stück erwerben. Die Anschrift dieser Dame liegt aus besonderer Gefälligkeit in der Redaktion.

Bücherschau

Matthäus Schiestl. Ein deutscher Malerpoet. Von P. Cajetan Oßwald. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst m. b. H., München. — Der große Beifall, welchen das durch seinen warmherzigen Text und durch seine Fülle entzückender Bilder ausgezeichnete Buch bei seinem Erscheinen 1921 begrüßte und Ursache wurde, daß der Vorrat in kurzer Zeit vergriffen war, hat den Verlag veranlaßt, eine zweite Auflage zu veranstalten. Inhalt und Ausstattung des Buches sind unverändert geblieben. Trotz guter Aussichten bedeutet das Unternehmen unter jetzigen Verhältnissen immerhin kein geringes Wagnis. Es verdient Dank und Anerkennung. Der Preis (12 M.) entspricht, nach heutigem Geldwerte berechnet, dem der ersten Auflage.

Doering

Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Von Wilh. Pinder. Zweite verbesserte Auflage. Mit 56 Tafeln. Leipzig, Curt Kabitzsch, 1924.

Dieses Werk, das im Jahre 1911 zum erstenmal erschien, war damals eine kunstwissenschaftliche Leistung, die für die ganze Forschung in ihrem methodischen Aufbau vorbildlich wurde. Dies rechtfertigt auch die neue Auflage des viel gefragten Buches. Leider kam der Verfasser nicht dazu, einige notwendige Änderungen, die durch neue Ergebnisse veranlaßt wären, im Text vorzunehmen. Er konstatiert dies nur im Vorwort und gibt die wichtigsten Stellen an, wo inzwischen durch neue Forschungen sich Änderungen ergeben haben. Aber das Buch hat auch in seiner unveränderten Gestalt für die ernste Kunstforschung, die sich nicht mit einigen schönen Schlagworten zufrieden gibt, heute noch unverminderten Wert, weil es in seiner methodologischen Art zeigt, wie man zeitliche Stilbedingtheiten von individueller Gestaltung unterscheiden muß und weil es vorbildlich darin ist, wie man Schulzusammenhänge herstellen kann.

München Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig. Dr. Rich. Hoffmann; Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Künstlerischer Wettbewerb. Der von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E.V., München, Karlstraße 6, ausgeschriebene Wettbewerb für drei katholische Pfarrkirchenneubauten in Ludwigshafen am Rh. wurde mit 97 Entwürfen beschickt. Der Wettbewerb war auf Mitglieder der Gesellschaft aus Bayern, Württemberg, Baden und Hessen beschränkt.

Der Erfolg des Wettbewerbes liegt in der überwiegend starken Betonung guter neuzeitlicher Lösungen, die ebenso der sakralen Bestimmung wie den Anforderungen in städtebaulicher und pekuniärer Hinsicht voll gerecht werden.

Die Jury erkannte folgende Preise zu:

1. Projekt Marienkirche: Je ein Preis zu M. 1300.—: Reg.-Baumeister Herkommer, Stuttgart; Reg.-Baurat Bosslet, München, mit Dipl.-Ing. Lochner, Ludwigshafen; Josef Beck, Mannheim; je ein Ankauf zu M. 300.— Karl Badberger, München; W. Leonhardt, Mannheim; Reg.-Baurat Bosslet, München; Emil Freymuth, München.

2. Projekt St.-Josefs-Kirche: 1. Preis M. 2000.— K. Latteyer, Ludwigshafen; 2. Preis M. 1200.— L. Welzenbacher, München; 3. Preis M. 1000.— H. Scherrmann, Ludwigshafen; je ein Ankauf zu M. 400.— A. Kirchmayer, Augsburg; A. Teuffel, Ludwigshafen.

3. Projekt Herz-Jesu-Kirche: 1. Preis M. 2000.— Reg.-Baurat Bosslet, München, mit Dipl.-Ing. Lochner, Ludwigshafen; 2. Preis M. 1200.— Reg.-Baumeister H. Herkommer, Stuttgart; 3. Preis M. 700.— L. Welzenbacher, München; je ein Ankauf zu M. 300.— M. Kurz, Augsburg; Karl Latteyer, Ludwigshafen; M. Simon, München; R. Steidle, München.

Die Entwürfe werden in München und Ludwigshafen ausgestellt. Ein prinzipieller Aufsatz mit Abbildungen von Prof. Dr. Hans Karlinger an der Technischen Hochschule München wird in einem der nächsten Hefte eingehenden Bericht bringen.

Ausstellungen

DIE REICHSTAGSAUSSTELLUNG DES BERLINER KREISES KATHOLISCHER KÜNSTLER 1925

Der Berliner Kreis katholischer Künstler veranstaltete Ende Januar im Rahmen der Albertus-Magnus-Studentenhilfe und der Caritas für Akademiker seine diesjährige zweite Reichstagsausstellung. In geschmackvollem Aufbau waren Architektur, Malerei und Graphik, Plastik und angewandte Kunst vertreten. Wilh. Fahlbusch, der Erbauer der Diasporakirche zu Berlinchen (Neumark), brachte Entwürfe zum Vergrößerungs- und Umbau der Kirche des Berliner Hedwigskrankenhauses und der geplanten Kirche mit Pfarrhaus in Wannsee. Kühne, zusammengeschlossene Formen drücken wirkliche architektonische Ideen aus. Eigenartig wird der Zentralgedanke mit dem Langhausbau verbunden, diesem eingegliedert. Auf dem Gebiete des modernen Kirchenbaus ist Fahlbusch eine der größten Hoffnungen. W. Bünings Landhaus bei Potsdam offenbart kulturbewußte Bauweise, die den Sinn des Wohnens mit der besonderen Landschaft verbindet.

Da sich der Berliner Kreis katholischer Künstler nicht auf Richtung, sondern auf Qualität festgelegt hat, gleich welcher Richtung, so mußten auch heuer nach Lage der Dinge die Stürmer und die Anhänger der traditionellen Weise, die Stilisten hier und die Naturalisten dort, und welche Unterscheidungen man machen will, sich besonders stark voneinander abheben, ohne daß Übergänge zu fehlen brauchten. Dabei waren die Allerextremsten von Links und Rechts, wie man sie von der »Juryfreien« oder der »Großen Berliner« her kennt, weggeblieben. Hinter den Kompositionen Schelhasses steckt Ernst und Können. Bei allem Vorwärtsschreiten blickt er doch auf die wahrhaft monumentale Malerei des Mittelalters und lernt aus ihr, aus dem Prinzip, nicht dem ausschließlich Formalen oder gar Formalistischen. Der Künstler, der von Dülberg herkommt, hat in seinem eigenartigen Kreuzweg zu Berlinchen die Fähigkeit zur Ausgestaltung großer Flächen bewiesen. Vor Paul Plontkes deutscher Madonna, sagen wir »Mutter und Kind«, die in ihrer technischen Auflockerung feinste Tonskalen aufweist, bedauerte man wiederum, daß dem Meister noch nicht Gelegenheit gegeben wurde, sich dem kirchlichen Rahmen einordnen zu können. In den Bahnen Plontkes wandelt zum Teil Gg. Kinzer (Madonna im Gebirge). Herm. Teuber, bereits ein Graphiker von Rang, zeigte hier erstmals Malereien, Landschaften, von jedem Effekt freie Bilder, streng und geschlossen, Hoferschule. Häuser und leichte Gebirgsmotive aus Rhein und Eifel brachte Otto Kainz zugleich mit seiner persönlich aufgefaßten Madonna mit Kind, die man im Vorjahre in Dresden neben dem ergreifenden Schmerzensmann sah. Ein stärkeres Angleichen der Technik ans Thematische wäre neuerdings bei Kainz wünschenswert. Theo Landmanns große Aquarelle »Ölberg« und »Grablegung« sind recht ernstgemeinte Versuche auf einem Weg zu Lösungen, nach Form wie Inhalt. Entzückend, lichtfroh ist Julius Wehingers ins Profil gesetzte kleine Madonna, ja volkstümlich im besten Sinne und sehr distinguiert in der Farbengebung, das Werk eines ehrlich Strebenden. Prickelnden Reiz offenbaren die lebenswahr erfaßten und doch in einen ganz persönlichen Stil übertragenen italienischen Volkstypen Fillide Levastis, die heute schon ein Stück europäischer Malerei bieten; in Deutschland ein stets gern gesehener Gast! Ein Zeichner von höchster Qualität ist Aug. Lachenmeyer, den alten Holländern blutsverwandt. Theod. Nüttgens stellte einige beachtliche Bildnisse aus, unter denen sich das männliche durch großen Kontur sowie durch seine Gesamthaltung auszeichnete. Jahn-Heiligenstadt hat mit der Innenansicht des Lübecker Domes einen Höhenpunkt in seinem fein abwägenden, impressionistischen Schaffen erreicht; intim die kleine, so saftig gemalte Sakristei.

In den Graphiken kam das Drängen nach neuer Formung noch stärker zum Ausdruck: Hubert Schöllgen und Schelhasse standen mit ihren wuchtigen Holzschnitten an der Spitze. Schöllgens zehn Blätter zum jungen Drama sind ein Dokument unserer Zeit und ein interessantes Beispiel für eine sichtbare Parallelität der Künste. Vassilières, Teubers, Lehners Radierungen, Dörthe Ulmers Holzschnitte (Heilige!) oder Irene Brockhausens Aquarelle, Franz Timms edle Gebrauchsgraphik seien aus der Fülle genannt.

Die Plastik, wenn auch aus äußeren Gründen

zahlenmäßig schwächer, in den einzelnen Werken aber um so stärker vertreten, führte unstreitig Ludwig Gies mit seinem unerhört ausdrucksgewaltigen »Crucifixus« an. Die Materie ist durch diese Gestaltungsintensität völlig entstofflicht. »Wie ein Wurm zertreten« ist der Erlöser, der so etwa das Auferstehungswunder nur um so größer erscheinen läßt. Herb und streng, innerlich durchgefühlt ist Otto Hitzbergers Pietà; eine ziemlich umfangreiche Keramik (Steingut, glasiert), die verarbeitete Skizze zu einer projektierten, aber dann refüsierten Altargruppe für die Kirche zu Greifswald. Felix Weber zeigte eine kleine Sitzmadonna mit Kind, Metall versilbert, die von sich aus einen Weg zu veredelter Hauskunst offenhält. Angewandte Kunst sah man von Willi Pruß (Weihwasserbecken), Olga Lennert, Tesi Sülzer-Neumann, Resi Brandl. Technisch sichere Schülerarbeiten gaben Einblick in die sich von Konvention befreiende junge Generation.

Zum Schluß seien die, wenn auch nur kleinen, Gedächtnisausstellungen der im Herbst 1924 verstorbenen Mitglieder Ansche Fuhrmann (Kinderbildnis, Märchen) und des unvergeßlichen Goldschmieds und Meisters des Gefäßetreibens Josef Wilm genannt; eine fein gewählte Kollektion, darunter drei Kelche, brachte Dinge, wie sie eben nur ein Wilm erfand und ausführte. (Die in Vorbereitung befindliche Monographie wird ja über die Arbeiten des Künstlers ausgiebigen Aufschluß geben.) Dr. G.

WIENER KÜNSTLERBILDNISSE

Im Dezember wurde im Wiener Künstlerhaus eine »Bildnis- und Selbstbildnisausstellung österreichischer Künstler seit hundert Jahren« eröffnet, die eine Reihe interessanter Arbeiten enthielt. Für die christliche Kunstforschung fanden sich zwei Selbstbildnisse in Öl von Eduard Jakob Ritter von Steinle, von welchen eines unsigniert in der bedeutenden Privatsammlung Dr. August Heymann sich befindet, während das zweite mit dem Monogramm E. v. S. 1883 aus der österreichischen Galerie stammt. Beide sind vorzüglich in der Durchbildung. Joseph Ritter v. Führich ist dagegen nur durch eine Arbeit Christian Griepenkerls und Viktor Tilgners vertreten. Das Ölbild Griepenkerls aus der Sammlung der Akademie der bildenden Künste vermittelt nicht jenen unmittelbaren Eindruck, welchen die flotte Arbeit Tilgners auszeichnet. Diese Porträtbüste aus dem Besitz des Bildhauers Anselm Zinsler gehört zu den besten Arbeiten Tilgners. Leopold Kupelwieser verewigte seinen Freund Moritz v. Schwind, von dem die Ausstellung übrigens ein auf Holz gemaltes Selbstbildnis aus seinem 18. Lebensjahr enthält, in einer kleinen Silhouette, gegenwärtig im Besitz des Direktors Franz Kaiser. Eine sehr gute Bildnis-Lithographie Schwinds von Josef Kriehuber aus dem Jahre 1827 steuerte die »Albertina« bei. Nachdem die Ausstellung besonderes Gewicht auf die Künstler aus der Zeit der Stadterweiterung legte, welche die Jahre 1850 bis 1900 umfaßt, so fehlen begreiflicherweise auch die Namen der großen Architekten jener Periode nicht, so ein Dombaumeister Friedrich Freiherr v. Schmidt, der sowohl durch ein reingestimmtes Bildnis Heinrich von Angelis, als auch durch eine vorzügliche Bildnismedaille Anton Scharffs verewigt wurde. Die Züge des Erbauers der Wiener Votivkirche, des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und der Wiener Universität, Heinrich Freiherrn von Ferstel, hat wieder Viktor Tilgner festgehalten. Die Gipsbüste wird in der Akademie der bildenden Künste verwahrt, wo er einst unter Rösner, van der Nüll und Siccardsburg studiert hatte. b. b.

Das neue Essener Graphische Kabinett. — Zu einer Zeit wirtschaftlicher Depression zur Gründung einer feinabgestimmten Kunststätte zu schreiten, zeugt von starkem Optimismus und anerkennenswertem Wagemut, den der Verlag Fredebeul & Koenen (Essen) durch die Eröffnung des Graphischen Kabinetts in erfreulichem Maße dokumentiert. Durch Umbau früherer Geschäftsräume schuf Regierungsbaumeister Jung je zwei aufeinander harmonisch abgestimmte Haupt- und Nebenräume, in denen die künstlerische Proportion der Raumgestaltung mit einer maßvollen farbigen Behandlung der Wandflächen eine moderne dekorativ wirkende Verbindung eingegangen sind. Namentlich der repräsentative Hauptraum mit zwei durch Holzkörper umrahmten Sockelbänken und in die malerische Sphäre stimmungsvoll eingefügten Flachnischen weist in seiner schlichten, betonten Sachlichkeit eine wohlgepflegte Kultur der Linie auf, entfernt von der Gefahr, durch Überlastung der Wände in Manieriertheit zu entarten. Eine geschmackvolle Gruppierung von Schränken, Schaukästen und Wandbildern mit sinnvoller Rücksichtnahme auf malerische Belichtung beweisen eine souveräne Behandlung stilvoller Ausstellungskunst und laden zur besinnlichen Schau. Gleich bei seiner Eröffnung bot das Graphische Kabinett in feiner Komposition Spitzenleistungen graphischer Kunst aus den letzten 25 Jahren, darunter Schöpfungen von Käthe Kollwitz, Lesser Ury, Max Liebermann, Hans Meid, Ernst Oppler, Aug. Gaul und Fritz Boehle sowie Werke moderner Graphiker wie von Nolde, Pechstein, Unold und Ernst Barlach. Ein feines Verständnis für Qualitäten und ein ernster Wille, das hohe künstlerische Niveau zu wahren und die entwicklungsgeschichtliche Linie weiter auszudeuten, verbanden sich mit dem initiativvollen Streben, neuen Ideen die Wege zu bahnen und älteres Kunstschaffen in ein homogenes Gesamtbild einzuformen. Besondere Aktualität brachte die Ausstellung des Karlsruher Malers und Graphikers Erwin Pfefferle, dessen »Biblischer Zyklus« in vorbildlicher Art der alten Meister neue Holzschnittmotive in künstlerischer Vollendung gab. So zeigt sich das von dem Verlag Fredebeul & Koenen in Essen geschaffene »Graphische Kabinett« mit seiner halbmonatlich wechselnden Ausstellung als eine überraschend hochstehende Manifestation echten Kunstwollens und als Pflegestätte feingeistiger Kultur in einer aufstrebenden Industriemetropole. Dr. Carl Müller

Berichte aus dem Auslande

ITALIEN

Die Zeitschrift der christlichen Kunst in Italien (Arte Cristiana) ist im Verhältnis zur unsrigen jüngern Datums, immerhin geht sie noch in die Vorkriegsjahre (1912) zurück und gehört nicht in die Gruppe der auch in Italien sehr merklich anschwellenden Kunstliteratur der letzten Jahre, die trotz manchen guten Erscheinungen die Tendenz der Dezentralisation zeigen. Ihre Ausstattung ist, gemessen an den modernen Kunstzeit-

schriften des Landes, gerade nicht erstklassig, insbesondere möchte man die Klischees des öftern klarer und kräftiger, weniger verwaschen sehen, während der Druck auf der Höhe der Zeit steht. Was nun ihren Inhalt und ihre Ziele betrifft, so läßt sich insbesondere über den letzten Punkt kein deutliches Bild gewinnen. Das Organ verfolgt wohl die Absicht, die Bestrebungen der modernen Kunst auf chrislichem Boden zu fördern und zu propagieren, aber um es gleich vorwegzunehmen, die geistigen und künstlerischen Mittel sind unzureichend, sowohl nach der rein virtuellen Seite hin als auch in Ermangelung eines klaren konzentrierten Programms. Auch ohne zu vergessen, daß die moderne Kunst allgemein in einer Krise sich befindet und daß Italien insbesondere nur spärliche künstlerische Talente der Gegenwart aufzuweisen hat, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß in der Zeitschrift bei weitem nicht die Bestrebungen der jüngeren künstlerischen Generation zu Worte kommen. Soweit jedoch das Neue in der allmonatlichen Publikation zutage tritt und durch zahlreiche Abbildungen erhellt wird, darf auch beim ausländischen Betrachter kein Zweifel darüber walten, daß es der modernen christlichen Kunst Italiens an einer starken Begabung gebricht. Auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur begegnen wir, sofern es sich um Neubauten handelt, stets jenem falsch verstandenen Eklektizismus, der mit byzantinischen, romanischen oder gotischen »Formen« eine ärmlich konzipierte Anlage umkleidet. Zu sehr ist zwar der Italienreisende schon an die beispiellose Verirrung der modernen Baukunst Italiens, die jede Fühlung mit den genialen Schöpfungen ihrer Vergangenheit verloren hat, gewöhnt, als daß er hier auf der Suche nach einem gelungenen Bauwerk der Neuzeit ausgehen möchte. Im wesentlichen beschränkt sich ja auch die Tätigkeit auf Restaurierungsarbeiten der alten Monumente, wobei freilich ein verhältnismäßig kleiner Teil nur berücksichtigt wird und vielfach ehrwürdige Denkmale kirchlicher Kunst, sei es aus einer gewissen Sorglosigkeit, meist aber aus gänzlichem Mangel an Mitteln ihrem Ruin entgegengehen. — Weit produktiver ist die Malerei der christlichen Kunst. Zahlreiche Konkurrenzausschreiben und Wettbewerbe für Jubiläen, für größere dekorative Aufgaben (Schmückung einer Kapelle), rufen die Künstler auf den Plan. Aber aus der Quantität des Gebotenen auch nur eine zukunftverheißende Qualitätsleistung zu wählen, würde schwerfallen. Die einen — und das sind die wenigeren — suchen mangels eigener Phantasie ihren Anschluß an die große Tradition; von den sogenannten Primitiven des Trecento in Florenz und Siena suchen sie sich zu inspirieren; aber sie unterliegen in mehr als einer Hinsicht noch mehr als vor 100 Jahren die Nazarener bei uns, dem Schicksal in ein klägliches Epigonentum zu verfallen. Denn schon die nicht geringe Zahl der zeitgenössischen Nachzügler und handwerklichen Maler, die immerhin bis zu einem gewissen Grad auch am geistigen Erbe ihrer Zeit teil hatten, gerieten in einen Manierismus, der uns Heutigen bloß deswegen noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, weil die Geschichte der Malerei jener Epoche noch ihrer kritischen Sichtung harrt und zugleich die Sammler mit Vorliebe dieser Zeit ihr Augenmerk schenken. Jene Modernen aber haben nicht allein den Kontakt mit dem ganz anders gearteten religiös-mystischen Sentiment der Menschen des 14. Jahrhunderts verloren — und alle Doktrinären könnten ihnen die einmalig historisch bedingte Grundgesinnung nicht zum äquivalenten Erlebnis verhelfen —, es ist ihnen und dies steht natürlich nicht völlig außer Zusammenhang mit der eben bezeichneten Geistesrichtung — das Formgefühl, die jener Zeit ebenso ureigene Linien- und Farbenempfindlichkeit (neben der gewissen Tendenz nach plastisch-räumlichen Wirkungen in Florenz) abhanden gekommen. So bleibt es unvermeidlich, daß solche Anlehnungen an die Vergangenheit durch den Verzicht auf eigene schöpferische Ideen formal in eine ausdruckslose Kunst münden oder zu einer Verfälschung führen, zumal ja auch die künstlerischen Mittel wie Zeichnung, Farbe, Komposition nie ihre moderne Wurzel verleugnen. Daß dabei gleicherweise das Inhaltliche, weil nicht erlebt, sondern im besten Fall »eingefühlt«, seines originellen Kernes beraubt wird, muß gerade deshalb betont werden, weil immer wieder sich das Publikum mit dem Stofflichen, wenn es nur religiös ist, bescheidet und alle Wertung außer acht läßt. — Nicht ermutigender sind die Eindrücke, die wir von der anderen, sagen wir traditionslosen Richtung der Malerei, empfangen. Hier sind Wege eingeschlagen, die nicht nur von uns längst verlassen und der von allen Einsichtigen gebührenden Mißachtung anheimgegeben sind, sondern auch an sich zu einer Stagnation aller Kunst führen müssen. Es überkommt einen das Gefühl des Mitleids über die Verirrung und Armseligkeit dieser Modernen, wenn man z. B. jenen Zyklus von Franziskusbildern anläßlich des Concorso artistico Francescano 1924 betrachtet. So wenig zu wünschen wäre, daß diese Kunst in Abhängigkeit von den Alten geriete, so sehr hätten ihr die prachtvollen Fresken in der Oberkirche von Assisi eine Idee vom franziskanischen Geist geben können. Aber in welch leere Pathetik und Deklamation verfällt dieser Franziskus und wie saftlos und dünn ist seine Landschaftsauffassung; statt der seraphischen Glut des Heiligen begegnen wir einem blasierten Ausdruck und an Stelle einer begeisterten Gemeinde nur matten Gebärden. Diese Malerei hat im besten Falle noch illustrativen Charakter unter Beiseitesetzen jedes strengeren episch-dramatischen Elements. Versuche auf dem Gebiete der Wandmalerei sind mir nicht bekannt geworden, doch läßt sich aus der allgemeinen künstlerischen Verfassung ohne weiteres erkennen, daß für die primäre Forderung dieser Gattung: die Monumentalität, keine zulänglichen Kräfte vorhanden sind. Die schon angedeutete überwuchernde Tendenz nach dem Dekorativen ist auch in der Plastik vorwaltend und unterbindet ein tektonisch-kubisches Gestalten. Dabei ist das Prinzip des Dekorativen nicht so sehr Ausdruck eines spezifisch malerischen Strebens, als vielmehr das mehr oder weniger offene Eingeständnis bildhauerischen Versagens überhaupt. Am deutlichsten tritt denn auch das Fragwürdige dieser Formgebung am Grabdenkmal zutage, wo statt eines Zusammenklangs der Ornamentik mit dem Figuralen und des Gesamtbildwerkes mit seiner Umgebung eine schreiende Gegensätzlichkeit klafft.

Zu diesem kurzen Überblick über den gegenwärtigen Stand der christlichen Kunst Italiens, der leider nur allzusehr negativ ausfallen mußte, mag über das literarische Organ noch einiges gesagt werden. Die Zeitschrift versäumt nicht neben den Beiträgen über die moderne Kunst auch der alten einen gebührenden Platz einzuräumen. Aufsätze über einzelne Künstlerpersönlichkeiten, über ikonographische Fragen und öfters auch über altes Kunst-

gewerbe, durchwegs in populärer Abfassung, werden hier geboten. Auch die Kritik gegen mancherlei Übelstände, wie z. B. die moderne Industrialisierung des kirchlichen Kunstgewerbes u. a. kommt zu Wort. Aber im ganzen genommen vermißt man eine rege Initiative, einen kräftigen Impuls und nicht zuletzt einen Geist des Christentums, der über die Plattform einer Popularreligion in die Sphäre eines wahrhaft heiligen Bezirkes sich zu erheben vermag. Obgleich wir der Überzeugung sind, daß noch immer die Gesundung der Kunst nur aus der Individualität des Künstlers selbst zu erhoffen ist und nicht aus literarischen Programmen und Theoremen, so müssen wir doch mit Nachdruck fordern, daß in einer Zeitschrift für religiöse Kunst die Begriffe dieser schwierigen Aufgabe zum Nutzen der Schaffenden wie der Aufnehmenden möglichst klar und ohne Engherzigkeit ausgesprochen werden. Daß die gegenwärtige Zeitschrift in ihren Zielen nicht als zureichend für Italien erachtet wird, bestätigte mir vor kurzem auch ein italienischer Prälat aus C. d. P. Dr. Luitpold Dussler

Neue Kunstwerke

NEUE WERKE VON LUDWIG KURZ-THURN-GOLDENSTEIN

Trotz seiner 75 Jahre schafft dieser letzte Nazarener unermüdlich weiter, ohne in seinem Werk Spuren einer Ermüdung zu zeigen. Der Besucher findet in seinem Arbeitsraum vollendete und begonnene Bilder. Zu jenen gehört z. B. eine größere Darstellung der »Schmerzhaften Mutter« für den Hochaltar der Kalvarienbergkirche in Gnas. Vor dem Kreuzesholz Maria stehend, im Antlitz den ergreifenden Ausdruck tiefsten Schmerzes. Ein düsterer Himmel verstärkt den Eindruck der Trauer, für die es keine Worte gibt. Die Farben des Gewandes Marias: Rot und Blau klingen im Abendhimmel noch einmal auf. — Für die Visitatorin der barmherzigen Schwestern wurde eine ältere Darstellung des hl. Vinzenz von Paul, wahrscheinlich französischer Herkunft, von Schulrat Kurz überarbeitet. An einer Meeresküste, an der rechts ein Spital oder Schwesternhaus sich erhebt, steht der hl. Kongregationsstifter und übergibt den Schwestern mit dem Regelbuch Kranke und Schiffbrüchige. Zeichnerische Fehler und Unrichtigkeiten in der Kleidung der Schwestern hat unser Künstler richtiggestellt, wobei sehr feingestimmte Weißtöne in den Cornetts und Chorrock sich ergaben. — Für die Pfarrkirche in Ligist hat Schulrat Kurz den Entwurf eines neuen Altarbaues und einer Deckenbemalung des Presbyteriums geschaffen. Das große Hochaltarblatt, das vor der ersten Untermalung steht, stellt die Kirchenpatronin, die hl. Katharina als unsere Fürbitterin dar. Vor der schwebenden Heiligen knien Engel mit den Marterwerkzeugen in den Händen. Im Mittelfeld der Decke des Presbyteriums wird die Übertragung des Leichnams der Heiligen durch Engel in das Kloster Sinai dargestellt werden. Der Künstler kann zu diesen schönen Erfolgen nur ausfrichtigst beglückwünscht werden. B. B.

KRIEGSGEDÄCHTNISKAPELLE VON BALTHASAR SCHMITT

Den Werken Balthasar Schmitts, die sich im Märzhefte des heurigen Jahrganges besprochen finden, hat sich neuerdings ein sehr bemerkenswertes beigesellt. Der Künstler zeigt mit ihm, daß er nicht nur als Bildhauer und Maler Hervorragendes zu leisten, sondern auch als Architekt schöpferisch zu sein vermag. Das Werk, um das es sich handelt, ist die von Schmitt erbaute Kriegsgedächtniskapelle zu Schrobenhausen (zwischen Augsburg und Ingolstadt). Die kleine Stadt hat sich ihr altes Ansehen noch gut bewahrt. Sie erfreut sich anch des Besitzes einiger vorzüglicher alter Baudenkmäler, von denen die sehr wertvolle gotische Stadtkirche (Hallenbau vom Ende des 15. Jahrhunderts) das bedeutendste ist. Dem Charakter des schlichten alten Städtleins (in dem 1836 Franz von Lenbach geboren wurde) hat Schmitt den seiner Kriegskapelle feinsinnig angepaßt. Es ist ein einfacher Rundbau nach dem Typus jener im Mittelalter weit verbreiteten, jetzt durch vielfache Zerstörung selten gewordenen Rundkapellen, wie man sie besonders auf Friedhöfen aufzustellen liebte, und die den Namen »Karner« (von caro = Fleisch) führten. Es war ein trefflicher Gedanke des Künstlers, diese altehrwürdige Form zu wählen, die einst gerade auch in Bayern und den Alpenländern beheimatet war. Mit dem Zwecke des Bauwerkes paßt diese Form aufs beste, innerlichste zusammen. Die Schmittsche Kapelle steht unweit des Bahnhofes auf dem alten Stadtwalle, ein freier Platz mit freundlichem Grün steigert den malerischen Eindruck. Das kleine Werk ist als Putzbau ausgeführt und trägt über seinem Mauerzylinder ein spitzes Kegeldächlein, das nach alter Art mit Holzziegeln belegt ist. Mit dem Dache besitzt der Bau eine Höhe von etwa acht Metern. An der Seite, die der in das Innere der Stadt führenden Straße zugewandt ist, befindet sich die große viereckige Tür. Ihre Einfassung besteht aus Sandstein. Rechts und links ist darin ein Relief, die Profilgestalt je eines trauernd dastehenden Soldaten ausgeführt. Beide tragen den Stahlhelm und halten in den Händen Lorberzweige, als wollten sie diese am Altare der Kapelle niederlegen. Die Tür selbst ist aus Holz; in ihrer oberen Hälfte besteht sie aus einem Gitter, das aus langen dünnen Docken gebildet ist, so daß man jederzeit in das Innere schauen kann, ohne es betreten zu müssen. Unterhalb des Dachgesimses zieht sich ein breiter Streifen von Flachornament um die ganze Kapelle. In diesem Ornamente verteilt sind Schriftflächen; auf ihnen stehen die Namen jener Länder und Gegenden, in denen die gefallenen Krieger aus Schrobenhausen den Heldentod gefunden haben. Das Innere der Kapelle zeigt sich als Kuppelbau, die Lichtzuführung erfolgt durch zwei in Barockformen gezeichnete Fenster. Der Tür gegenüber steht der Altar, auf ihm die von Balthasar Schmitt geschaffene überlebensgroße Gruppe der Beweinung Christi. Um diese Gruppe besser hervortreten zu lassen, hat der Künstler die dahinter befindliche Wandfläche, wie man es in alten Barockkirchen und Kapellen häufig sieht, mit einer gemalten Draperie bedeckt. Sie deutet gleichsam ein ausgespanntes, in leichten großen Falten herniederhängendes Tuch an, das oben von einer Krone gehalten wird. Das Tuch ist violett, die gefransten Ränder sind gelb. Von diesem dunkeln Hintergrunde hebt sich die plastische Gruppe vorzüglich ausdrucksvoll ab. Sie ist 1,80 m hoch, aus Lindenholz geschnitzt und leicht gefärbt. Das Raumverhältnis des Kapelleninnern verhinderte, in die Breite zu gehen, zwang zur Höhenentwicklung. Deshalb sieht man hier die Muttergottes nicht,

wie sonst so oft, sitzen und den horizontal ausgestreckten Körper des Sohnes auf dem Schoße halten. Sondern sie steht aufrecht und hält in der gleichen Stellung auch den Leichnam Christi mit beiden Händen unter den Armen fest. Seine Haltung zeigt das willenlose Zusammensinken des Toten. So wird die Vertikale dieses Körpers zu einer sanft S förmig gebogenen Linie, die zu der lebendig aufrechten Haltung der Mutter in vorzüglich wirkendem Gegensatze steht. Der Ausgleich der Massen wird hergestellt durch die Figur eines rechts (vom Beschauer) neben Christus am Boden knienden trauernden Engels. Der Akt des nach rechts sich neigenden Christuskörpers ist mit äußerster Sorgfalt durchgeführt. Der Kopf ist von edler Herbigkeit. Das Antlitz Marias richtet sich gen Himmel mit dem Ausdrucke tiefen Schmerzes, aber auch der demutvollen Ergebung in Gottes Willen. Sie trägt über ihrem Gewande einen weiten Mantel, das Haupt ist verschleiert. Mantel und Schleier sind leicht blaugrau lasiert, das übrige in zartem warmem Elfenbeinton gehalten. Die Kapelle mit ihrem schönen Altarwerke ist ein wahrhaft würdiges Denkmal, das von den Stadtbewohnern auch nach Gebühr geschätzt wird. Von großem Interesse ist es, die in der Werkstatt des Künstlers befindlichen früheren Entwürfe mit dem fertigen Zustande zu vergleichen und zu sehen, wie während der Arbeit die rechte plastische Lösung gefunden wurde, wie sich die Gedanken wesentlich andere Ausgestaltung gesucht haben, auch wie zumal bei der Muttergottes eine erhebliche Vertiefung der religiösen Stimmung Platz gegriffen hat. — Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit auch das Kriegerdenkmal, das Balthasar Schmitt für Aschach geschaffen hat — denselben Ort, in dessen Friedhofskapelle seine im Märzhefte d. J. abgebildete und besprochene Beweinungsgruppe aufgestellt ist. Des Kriegerdenkmals figürlicher Schmuck besteht aus einer sitzenden gekrönten Muttergottes mit dem Kinde, das mit einer Lanze die Schlange durchbohrt.

Doering

NEUE GLASGEMÄLDE VON ALBERT FIGEL

Für eine Kirche in Amerika hat Albert Figel drei Glasmalereien entworfen, die in der Mayerschen Kunstanstalt zu München ausgeführt worden sind und daselbst im August einige Tage lang ausgestellt waren. Alle drei haben längliche, hohe, schmale Form. Jedes besteht aus zwei Teilen, die durch eine Mittelsäule getrennt sind; jede Hälfte ist oben halbkreisförmig geschlossen. Diese obere Partie, sowie der untere Teil jedes Bildes ist mit ornamentalen Teppichmustern gedeckt, in welchen rechts eine Stiftungsinschrift eingefügt ist. Der bildliche Schmuck besteht bei zweien aus je einem figürlichen Gemälde, das sich über die beiden Hälften der Kompositionen hinzieht. Das dritte Fenster zeigt sechs Medaillons. Sie sind in eckige Achtpässe hineinkomponiert und zeigen von oben nach unten: links den Matthäusengel, das Lamm und den Markuslöwen, rechts den Johannisadler, den Pelikan und den Lukasstier. Feurig und tief sind die Farben, in der reichen Ornamentmosaik herrscht ein glutvolles Rot vor. Die beiden anderen Fenster geben eine Verherrlichung des Altarssakramentes und zwar das eine mit einer Darstellung des letzten Abendmahles Christi, das andere mit dem typologischen Bilde des Opfers Melchisedechs in Gegenwart Abrahams. Die Figur des letzteren, der von seinen Mannen begleitet ist, füllt die linke Hälfte des Fensters. Er kniet in kriegerischer Rüstung, das Haupt unbedeckt, seine bewaffneten Begleiter stehen hinter ihm. Auf der rechten Hälfte sieht man den aus rauhen Steinen errichteten Altar. Davor rechts steht der Priesterkönig, beide Hände betend erhoben. Majestätisch steht er da, lang wallt der graue Bart hernieder. Die Gestalt ist dem Beschauer voll zugewandt. Über einem roten Unterkleide trägt Melchisedech ein reich gesticktes Pluviale und braunen Mantel. — Die außerordentliche Vereinfachung der Kompositionen, zu welcher die Rücksicht auf die Anforderungen der Monumentalität der Glasmalerei und überdies jene auf die Eingeschränktheit des Raumes zwang, macht sich noch fühlbarer bei dem Gemälde des dritten Fensters geltend. Statt der zwölf Apostel müssen ihrer sechs genügen — eine künstlerische Freiheit, die durch die Not, aber auch durch den Erfolg gerechtfertigt wird. Zwanglos schafft sich bei diesem allbekannten Gegenstande die Phantasie Ergänzung des Fehlenden. Der weiß gedeckte Tisch, an welchem der heilige Vorgang vonstatten geht, zieht sich als gemeinsames, verbindendes Glied über beide Bildhälften hin. Von ihnen zeigt die linke den Heiland mit dem Lieblingsjünger und den zu schärfstem Kontraste dienenden Verräter, rechts sind vier Jünger gruppiert. Die Stilisierung mit ihrer Strenge und Einfachheit schließt das erzählende Moment aus; das ganze Bild ist fast nur Symbol. In den herb gezeichneten Gesichtern spricht sich die allumfassende Liebe des Heilandes, Liebe, Demut, Glaube und Vertrauen der Jünger und beim Judas das Widerspiel aller dieser Empfindungen aus, alles über das persönlich Individuelle erhoben, zur Allgemeinheit abgeklärt. Auf dem Tische stehen zwei Kelche. Aus der Fülle der tiefen Farben leuchtet das — statt des Weiß, um dessen Übermenge zu verhüten, gewählte — Rosa des Heilandgewandes hervor. Starken Gegensatz bildet das Dunkelviolett und Grün des Rockes und Mantels des Judas. Der Hintergrund ist blau mit roten Kreuzen. Stark stilisiert ist überall die Zeichnung der scharfen parallel angeordneten Falten. Alle drei Bilder zeigen eine hohe, an besten alten Vorbildern zur Selbständigkeit erhobene Vollendung.

Doering

Denkmalpflege

WANDGEMÄLDE AUS DER KELTISCH-IRISCHEN EPOCHE

Ein Schatz von höchstem kunsthistorischen Werte wurde in einem äußerst bescheidenen Landkirchlein Tirols entdeckt, der von dem bekannten Kunsthistoriker Tirols Professor Dr. Pater Adelgott Schatz mit Recht als »einzig in der Welt dastehend« bezeichnet wurde. In dem kleinen Sankt Proculuskirchlein, einem einfachen viereckigen Bau, von Naturns, heute Naturno, einer aus vorrömischer Zeit stammenden Ansiedlung, 15 km von Meran, an der uralten Römerstraße im Vintschgau gelegen, fand man unter zwei Schichten späterer Übermalung Wandgemälde aus der keltisch-irischen Periode, deren Entstehung in das 7. oder in den Anfang des 8. Jahrhunderts fällt. Frau Maria Boccalari aus Venedig begann im August 1923 mit einem Gehilfen und einer Gehilfin im Auftrag des königl. italienischen

Kunstamtes von Trient mit der Freilegung dieser über 1000 Jahre alten Werke. An der Südwand des Kirchleins sieht man innerhalb einer gelben und roten Einfassung ein leicht abfallendes Dach mit einem in drei Teile gegliederten Aufsatz. Von grünem Grund heben sich die Brustbilder dreier Männer in Vorderansicht ab. Von diesem Dach, das frei in der Luft schwebt, hängt eine Schaukel herab, auf der ein Heiliger mit hochgezogenen Knien sitzt, auf den von rechts eine Gruppe von sechs Frauen blickt. Zu seiner Linken finden sich noch fünf Frauengestalten mit abwechslungsweise roten und schwarzen Kopfbedeckungen. Weniger gut erhalten sind die Gemälde an der Westwand (eine Herde von 14 Rindern mit zwei vorausschreitenden Hirten und einem Hund) und an der Nordseite (nebeneinander gereihte Heilige in Vorderansicht und ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln). Auf dem Triumphbogen entdeckte man einen knienden Engel, der einen Kreuzstab in der Hand hält. Dem Wiener Kunsthistoriker Dr. Josef Garber gelang auf Grund vergleichender Studien in irischen Evangeliaren (London und St. Gallen) die Zuschreibung dieser Werke zur irisch-keltischen Kunst, von der nur Werke der Miniaturmalerei auf uns gekommen sind. In seiner Arbeit »Vorkarolingische Wandgemälde« werden die Stileigentümlichkeiten scharf herausgehoben. »Die Bilder machen keinen malerischen, sondern einen rein zeichnerischen Eindruck. Sie erstehen auf der leise graugetönten, natürlichen Mauerfläche als Hintergrund ohne jede Perspektive und werden von flachen, mit Punkten gemusterten Rahmen umschlossen. Die Linie und die Fläche sind das Beherrschende, alle Formen sind rein zeichnerisch wiedergegeben. Selbst die Farbenstreifung in den Gewändern entspringt nicht der Absicht, durch Licht und Schatten zu modellieren, sondern ist in ihrer regelmäßigen Anordnung rein dekorative Flächenfüllung«. Zum Zwecke der stilgerechten Wiederherstellung dieser Kirche hat sich die Sankt Proculus-Bruderschaft zusammengeschlossen, deren verdienstvoller Präsident August Kleeberg in einer kleinen Broschüre »Die Proculuskirche« die Entdeckung und Wiederherstellung dieser ungemein kostbaren Gemälde schildert. Die wertvolle Broschüre, der man nur Abbildungen wünscht, enthält auch Beiträge zur Geschichte und Ikonographie des heute fast unbekannten Heiligen. B. B.

EIN KÜNSTLERISCHES GESCHICHTSDENKMAL AN DEUTSCHLANDS NORDGRENZE

Viel zu wenig beachtet wird noch immer die Tatsache, daß die Bau- und Kunstdenkmäler unserer Vergangenheit eine Fülle geschichtlicher Beziehungen enthalten und daher füglich mit als wichtigste Quellen unserer vaterländischen Geschichte gewürdigt zu werden verdienen. Nicht immer ist ihre Sprache leicht zu verstehen, bisweilen aber reden sie auch — zumal durch Inschriften — aufs deutlichste, so daß richtiges Verständnis und Urteil wertvollste Aufklärungen und Schlüsse daraus zu ziehen imstande sind. Als ein derartiges Denkmal hat der Provinzialkonservator von Schleswig-Holstein, Geh. Reg.-Rat Dr. R. Haupt (47. Band der Zeitschrift für Schleswig-Holsteinische Geschichte 1917) ein romanisches Relief nachgewiesen, das als Lünette zum Abschlusse der Peterspforte des Domes zu Schleswig dient. Das aus Sandstein von Schonen hergestellte Werk zeigt in der Mitte den thronenden Heiland. Ihn umgeben die Sinnbilder der Evangelisten. Ferner stehen zu seiner Rechten der Kirchenschutzheilige St. Petrus, hinter diesem der Stifter des Domes Knut der Große; zur Linken Christi sieht man einen stehenden Heiligen, den Haupt als den Schutzheiligen des Bistums, wie des Pfarrchores des Schleswiger Domes St. Lorenz nachgewiesen hat. Daß der Heilige alt und bärtig dargestellt ist, ändert an dieser Erklärung nichts. Haben doch Kraus und auch Wilpert Beispiele dafür aus früher Zeit der christlichen Kunst beigebracht. So weit unterscheidet sich das Relief nicht wesentlich von zahlreichen andern. Wodurch es aber einzeln dasteht, ist die Inschrift. Sie sollte Platz finden auf einem Schriftbande, das Jesus dem hl. Lorenz überreicht. Da sie aber viel zu lang dafür war, so mußte ihr größter Teil seitwärts (hinter St. Lorenz) und unten untergebracht werden. Die Inschrift ist durch Haupt freigelegt worden. Sie besteht aus zwei leoninischen Hexametern und zeigt folgende verstümmelte Form: [T]u michi ..... undi depelle tyrannum Et revoca gen[tes] . . . tr . . . . ., colentes. Die in [ ] gesetzten Buchstaben sind ohne weiteres ergänzbar. Anders steht es mit den sonst fehlenden. Es ist nun behauptet worden, die Inschrift habe lediglich einen religiösen Sinn und bedeute die an St. Lorenz gerichtete Aufforderung, den Teufel zu vertreiben und die Menschen zurückzurufen, die [den Herren??] verehren. Mit überzeugenden Gründen weist Haupt nach, daß eine solche allgemeine Bedeutung nicht vorliege; die Inschrift vielmehr einen politischen Sinn und Zweck besitzt. Zu der Zeit, als jenes Relief entstand, in jener zugleich, die für den Kirchenbau in Schleswig die wichtigste war, hatte den Bischofssitz ein geborener Deutscher inne, ein nach Lund übersiedelter Domherr Hermann, der zu den eifrigsten Vorkämpfern des Dänentums gegenüber dem Deutschtum gehörte. Zwischen Schleswig und Lund bestanden nahe politische und kunstgeschichtliche Beziehungen (vgl. Haupt in der genannten Zeitschrift, Band 46). Hermann war aber nur kurze Zeit Bischof von Schleswig, weil er 1138, kaum zur Herrschaft gelangt, von der deutschen Partei schon wieder vertrieben wurde. Ihm schreibt Haupt die Stiftung des Reliefs zu und ergänzt die vorerwähnte Inschrift Tu michi Germanum mundi depelle tyrannum Et revoca gentes Petrum pietate colentes. Haupts Auffassung geht also dahin, Hermann habe hier eine Hohninschrift auf die Deutschen, und eine Aufforderung, »den deutschen Welttyrannen« zu vertreiben, anbringen lassen. Die Stiftung müßte freilich erst nach seiner eigenen Vertreibung erfolgt sein. Abgesehen von dieser Unwahrscheinlichkeit dünkt mich, daß auch der Reim Germanum—tyrannum in den sonst durchaus sorgfältigen Versen nicht gut sei. Er wird es aber in unanfechtbarer Art, wenn man (wie ich dem gegenüber vorzuschlagen wage) ergänzt Hermannum und nicht mundi (es ist auch fundi vermutet worden), sondern Lundi liest: Tu michi Hermannum Lundi depelle tyrannum usw. (Du vertreibe mir den Hermann, den Tyrannen von Lund usw.) Dann erhält die Inschrift einen klaren Sinn von solcher Schärfe, daß wohl zu verstehen ist, warum die fehlenden Worte absichtlich beseitigt worden sind. Es ergibt sich also die Aufforderung, Hermann, den Tyrannen von Lund (er hatte großen Einfluß daselbst) zu vertreiben (was ja auch geschah) und

die Menschen zurückzurufen, die Petrus in Frömmigkeit verehren. Ob die letztere Ergänzung richtig ist, bleibe dahingestellt. Sie hat immerhin nichts Wesentliches gegen sich. Das Relief bleibt, als was Haupt es erklärt hat, ein solches von historisch-politischer Beziehung, aber diese kehrt sich, wenn meine Ergänzung zutreffen sollte, in ihr Gegenteil um, und die Inschrift wird eine Kundgebung der Deutschen gegen die aufgezwungene dänische Herrschaft. Doering

Sammelwesen

Wertvolle Nazarener Zeichnungen. — Ende Oktober d. J. kam aus süddeutschem Kunstbesitz bei Amsler & Ruthard in Berlin eine große Sammlung von Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler des 18., 19. und 20. Jahrhunderts unter den Hammer, die auch prachtvolle Werke der großen deutschen Nazarener von solch hervorragender Qualität enthält, daß der Verfasser des Vorwortes zu dem mit reichem Bilderschmuck ausgestatteten Katalog, W. Kurth, sagen konnte, daß die Kenntnis dieser Zeichnungen das allgemeine Urteil über diese Schule aufzuhellen vermag. So repräsentiert gleich das erste Blatt eine Höchstleistung dieser Epoche: es ist eine herrlich ausgeführte Federzeichnung von Peter von Cornelius aus der Sammlung Flinsch, eine Darstellung zu dem Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner (bezeichnet »Cornelius in Olevano 1817«). W. Kurth charakterisiert äußerst treffend: Die scharfe, kühle Intelligenz eines Cornelius erzwingt in den stahlartigen Spannungen eine graphische Linie, mit der seine künstlerischen Energien die Form zu vergeistigen strebt. Joseph Anton Koch (1768—1839) stand während seines römischen Aufenthaltes zu den Nazarenern in guten Beziehungen. Eine Federzeichnung von ungewöhnlicher Qualität erinnert an diese Bekanntschaft: eine weite baumreiche italienische Landschaft mit Gebäuden dient als Hintergrund für eine sehr fein gestimmte Komposition: die Begegnung Boas mit Ruth (signiert: A. Koch, Rom) Joseph R. v. Führich ist mit drei wundervollen Kompositionen vertreten: Jakob wird das blutige Gewand seines Sohnes überbracht (Feder und Sepia. 1826), eine Taufe Christi (Feder und Tusch, 1839), und eine reizende Darstellung: der Heiland segnet Kinder (Bleistift auf braunem Papier, 1843). Eine in Aquarellfarben prächtig ausgeführte Apotheose des Christentums, die mit 1200 Rentenmark bewertet ist, stammt von Bonaventura Genelli. Von Franz Ittenbach enthält die Sammlung einen in Blei sorgfältig ausgeführten Entwurf einer »Kreuzabnahme«. Ikonographisch sehr interessant ist die Bleistiftzeichnung Ferdinand v. Oliviers. Der hl. Simon Stylites in Mönchskleidung, von einem Postament aus den Segen spendend. Johann Friedrich Overbeck ist mit einer monumentalen Kopie eines schreibenden Evangelisten aus der Disputa del Sacramento Raffaels vertreten, Alfred Rethel mit zwei Tuschzeichnungen: Christus und Magdalena im Hause des Pharisäers und Petrus wird von einem Engel aus dem Gefängnis geführt. Von den Arbeiten Julius Schnorrs v. Carolsfeld kommen zur Versteigerung das Blatt aus der Bilderbibel Jakob ringt mit dem Engel, ferner Tobias und Sara sowie eine überaus geschmackvolle Federzeichnung: Ansicht von St. Peter vom Vatikan aus dem Jahre 1867. Eine hl. Cäcilie, die Orgel spielend, stammt von Moritz v. Schwind, der in seiner Jugendzeit den Nazarenern ebenfalls sehr nahestand. Es ist eine prachtvolle Federzeichnung mit vollkommener Bildwirkung auf Tonpapier aus dem Jahre 1830. Die für die Geschichte der Nazarenerkunst höchst bedeutsame Sammlung beschließen Edward v. Steinle mit einem Apostel Paulus (erster Entwurf für das Straßburger Münster) und Philipp Veit mit drei sehr schönen Blättern Maria mit Christus und Johannes in einer Landschaft, Dalila läßt dem schlafenden Simson die Haare abschneiden und der Apostel Paulus mit einem Schwert in der Rechten und ein Buch in der Linken haltend, nach links ausschreitend Wohl selten wird sich eine so geschlossene und so reich vertretene Sammlung von Originalen aus dieser Epoche wiederfinden. Mögen die einzelnen Stücke auch in Hände kommen, daß sie für spätere Forschungen zugänglich bleiben. B. B.

RELIGIÖSE SCHMUCKSACHEN UND ANHÄNGER

Durch eine Auktion, die am 27. März 1925 und folgende Tage durch Hugo Helbing-München und Paul Cassirer-Berlin in Berlin, Viktoriastraße 35, stattfindet, kommt eine ganz ungewöhnliche Sammlung eines heute fast völlig erloschenen Gebietes des religiösen Kunstgewerbes an die Öffentlichkeit. Es handelt sich um eine Sammlung von religiösen Schmucksachen und Anhängern, wie sie seit dem Mittelalter als Schutz- und Trutzzeichen gegen Tod und Gefahr, als Erinnerungsmerkmale an besuchte Wallfahrtsorte und als Bekenntnis für den christlichen Glauben allgemein getragen wurden. Der Wert dieser Sammlung liegt vor allem darin, daß der Besitzer nicht die gewöhnlichen Erzeugnisse in Zinn, Blei oder Kupfer sammelte, sondern nur qualitativ hochstehende Arbeiten der Goldschmiedekunst. Da die Sammlung von einer Reichhaltigkeit und Vollständigkeit ist, wie sie kein Museum aufzuweisen hat, bringen wir hier eine Übersicht und eine Auswahl in Abbildungen. Kataloge mit eingehenden Beschreibungen des Unterzeichneten und Abbildungen der fast 300 Stücke sind durch Hugo Helbing-München, Wagmüllerstr. 15, zu beziehen.

Allein die spätgotische Periode mit ihren Ausläufern ins 16. Jahrhundert ist ungemein stattlich vertreten. An erster Stelle stehen hier die vollrunden oder halbrunden Heiligenfigürchen in vergoldetem Silber, wie sie an Hüten oder Halsketten getragen wurden, neben der Mutter Gottes meist die Schützer gegen Pest und jähen Tod: die Mutter Anna, der heilige Sebastian, die heilige Barbara, der heilige Christophorus. In einzelnen Fällen sieht man an der mehrfachen Wiederkehr derselben Ausformung die betriebsmäßige Herstellung, bei anderen dagegen, wie besonders bei dem heiligen Sebastian, darf man eine auftragsgemäße Herstellung annehmen. In diese Gruppe darf man auch die Kreuzigungsanhänger rechnen, die meist aus Kruzifix nebst Assistenzfiguren, manchmal auch aus einem figurenreichen Kalvarienberg bestehen und gewöhnlich auf gebogenen, kordelartigen Schnüren aufgebaut sind. Eine andere spätgotische Gruppe geht von der Reliefbildung aus und bringt figurenreiche Szenen, wie die Anbetung der Könige, die Beweinung, den Kalvarienberg, auch Maria im Rosenkranz oder die sieben Schmerzen Mariä in silhouettenreichem Ausschnitt mit runder oder ovaler Kordelumrahmung. Auch einige gravierte



RELIGIÖSE ANHÄNGER DES 16. JAHRHUNDERTS



RELIGIÖSE ANHÄNGER DES 15.—18. JAHRHUNDERTS NEBST BLEIBULLE DES 10. JAHRHUNDERTS



RELIGIÖSE ANHÄNGER DES 16.—17. JAHRHUNDERTS



RELIGIÖSE ANHÄNGER DES 16.—18. JAHRHUNDERTS

Anhänger in Silber und Perlmutter seien für diese Periode genannt. An kapselartigen Medaillongehäusen ragt neben einer Verkündigung Mariens in Elfenbeinschnitzerei besonders ein prächtiger, silberner Adler hervor, der auf der Brust ein Herzschild trägt, dem das Kreuz aufgelegt ist; er ist mit der Nürnberger Marke signiert.

Die Renaissance-Zeit hat vor allem einen Typus gepflegt; ein plakettenartiges Medaillon manchmal zweiseitig bearbeitet, wird von einem reichen durchbrochenen Rankenwerk aus Arabesken und vegetabilen Blättern umgeben. Manchmal werden die Reliefs auch ausgeschnitten. Neben den früheren Szenen kommen jetzt auch Auferstehung, Heilige Familie, Dreieinigkeit und Gnadenbilder vor. Bei der ständigen Wiederholung fast des gleichen Rankenwerkes darf man eine betriebsmäßige Herstellung in Werkstätten annehmen, die man vornehmlich in Nürnberg oder Augsburg zu suchen hat. Über den Durchschnitt ragt der Kolmarer Anhänger mit dem Johannesknaben und ein zweiter Adler-Anhänger hervor. Charakteristisch für die Zeit sind ferner die herzförmigen Kristallanhänger mit aufgelegtem Relief, der kapselförmige Anhänger mit der emaillierten Mutter Gottes und historisch merkwürdig der kleine Anhänger vom »Anno Santo 1525«. In dieser Abteilung sind auch eingereiht zwei Medaillen von Hans Reinhart in Dresden, ein Taufpfennig und eine Augsburger Regimentsmünze von Sebastian Dattler aus Augsburg und die Plakette eines Evangelisten aus der Richtung des Peter Flötner.

Das Barock bildet die Rankenumrahmungen der reliefierten Anhänger in Akanthus und Blumen weiter. Anderseits strebt er nach einer neuen Vereinfachung: herzförmige, flache Anhänger, ovale Medaillen mit schwachem Relief oder herzförmige Reliquiengehäuse, die graviert werden. Die kapselartigen Anhänger für Reliquien werden meist mit getriebenen Figuren geschmückt. Stärker als bisher werden die vielverehrten Gnadenbilder Mariens, dann neuere Heilige, wie der heilige Antonius, Franz Xaver, Johannes Nepomuk und Ignatius von Loyola, auf den Anhängern angebracht.

Im 18. Jahrhundert dominiert fast ausschließlich der Anhänger in Silberfiligran, wie er überwiegend in Schwäbisch-Gmünd in ungemein betriebsamen Werkstätten gefertigt worden ist. In den ovalen Filigranrahmen sitzen kleine Reliefmedaillons, die meist bekannte Gnadenbilder von Altötting, Mariazell, Kevelaer, Mariataferl, Passau etc. zeigen. Aus den nämlichen Werkstätten mögen, wenigstens zum Teil, die wertvolleren Rosenkränze in Granaten, Halbedelsteinen und Silberfiligran hervorgegangen sein, die regelmäßig mit kleineren Anhängern geschmückt worden sind. Andere Anhänger tragen Bilder in Miniaturmalerei, Eglomisé oder Niello. Einfachere Erinnerungen an Wahlfahrtsorte sind das Scheyerner Kreuz, die Heiligblut-Reliquie von Weingarten und das Kreuz von Polling. Ins Astrologische des Amulettwesens gehört das Tetra Grammaton.

Eine kleine Kollektion von Papstmünzen und Medaillen des 15. bis 19. Jahrhunderts schließt sich an. Außerhalb des eigentlichen Rahmens der Sammlung stehen 5 prachtvolle und sehr gut erhaltene Goldemailanhänger der Renaissance. Auf Polen weist der Anhänger mit weißem Adler und sprengendem Reiter hin, der in nicht ganz klarer Beziehung zum Erzbischof Johannes Rzeszowszky von Krakau und der Königin Elisabeth steht. Er kann aber nicht aus dem Jahre 1478 sein, wie rückwärts in der Emailinschrift zu lesen ist, sondern muß in die Mitte des 16. Jahrhunderts gesetzt werden, vielleicht daß die Jahreszahl auf ein Erinnerungsdatum Bezug hat. Ausgezeichnet stilisiert sind an ihm Adler- und Pferdeköpfe in die ornamentale Umrahmung einbezogen. Den ausgesprochenen Charakter der Spätrenaissance weisen drei andere Anhänger auf: ein füllhornartiges Gebilde in üppigstem Prunk der Bandverschlingungen mit Diamanttafelstein besetzt, ein graziöser Anhänger mit Pudelhund und ein Anhänger mit zwei übereinander geordneten Kartuschen, dessen Farbenskala in Schwarz, Grün und Rot an Münchener Arbeit unter Wilhelm V. denken läßt. Georg Lill

Kunsterziehung

Die Kunstakademie der Zukunft. — In einem Artikel der Kölnischen Zeitung (Nr. 277, 18. April 1924) gibt Dr. Hans F. Secker, Direktor des Museums Wallraf-Richartz, Köln, Anregungen, die sehr beachtenswert sind. Bekanntlich ist Köln in ständiger Ausdehnung begriffen. — Bei der steigenden Bedeutung der Stadt muß auch für die Kunst und die Künstler etwas geschehen. Der Vorschlag Seckers geht dahin nach einem gewissen System Einzelateliers zu errichten. Die Stadt als Eigentümerin von Grundstücken, möge die Bauerlaubnis für neue Häuserblocks nur dann geben, wenn an geeigneten Dächern Nordlichtateliers für Maler und bei Hofbauten Ateliers für Bildhauer miterrichtet werden. Für 12 Jahre behalte sich die Stadt das Verfügungsrecht über die Aus- und Anbauten vor, indem sie die Räume unentgeltlich oder gegen eine kleine Unterhaltungsgebühr ausschließlich an Künstler vergibt. Das Recht, die Ateliers den Hauseigentümern oder Künstlern zuzuweisen oder zu entziehen, über Anträge, Fragen und Klagen zu entscheiden, stehe der Atelierkommission zu, die aus dem Kunstdezernenten, dem Direktor der Kunstgewerbeschule und einem Museumsleiter bestehen könnte. Nach 12 Jahren wäre der Hauseigentümer berechtigt über das Atelier zu verfügen, in der Voraussetzung, daß inzwischen sich die Stadt vergrößert hat und neue Häuserreihen mit Ateliers in landschaftlich schöner Umgebung entstanden sind, die in genannter Weise vergeben werden.

Eine weitere Förderung der Künstler und der Kunst erblickt Direktor Secker in der Errichtung eines Gastateliers. Wie man sich das vorzustellen hat, wird praktisch erörtert; z. B. in Köln könnte die neu gegründete Wallraf-Richartz-Gesellschaft ein Haus erwerben oder bauen, das ihren eigenen Zwecken dient, also Vortragssaal, Lesezimmer, Teeraum enthalte und mit einem Atelier für Maler und Bildhauer einschließlich Wohn- und Schlafgemach verbunden ist. Dieses Haus möge vor allem hervorragenden Künstlern als gastliche Herberge dienen, die auf besondere Einladung oder auf spezielle Aufträge mit den einheimischen Fachgenossen in Verbindung treten oder den Kunstfreunden bezw. der Stadtverwaltung wertvolle Anregungen zu geben vermögen. Bei der Entwicklung des modernen Kunstlebens und der verschieden eingestellten Bewertung der Kunstakademien sieht Secker darin mit Recht eine Förderung der jungen Künstler und der Kunst als solcher. Ohne Zweifel ist die Durchführung beider Vorschläge Stadtateliers (Einzelateliers) unter Vermeidung von Ateliergebäuden und des Gastateliers zu errichten von

großer Tragweite nur außerordentlich zu begrüßen. Durch Einladung der hervorragendsten Künstler werden den Lernenden Meister vor Augen gestellt, die sie begeistern und anfeuern, selbst Meistergültiges zu schaffen; durch den Wechsel der Gäste aber soll erreicht werden, daß die Fühlungnahme mit dem Streben und Arbeiten neuer und neuester Meister das künstlerische Schaffen lebendig bleibt, wie es anders einer unabhängigen Vereinigung von Freunden modernster Kunst möglich ist, umstrittene Meister einzuladen, um sie und sich selbst gegen die Tagesmeinung zu behaupten. Bei aller Hochschätzung der feinen Beobachtungen, die aus den Vorschlägen Seckers sprechen, scheint mir doch die Akademie als solche noch nicht überlebt zu sein, wenn es die Lehrer verstehen — als solche wirken doch die Professoren — die Talente zu fördern und zu wecken, sie jedoch nicht unterdrücken, einzwängen oder versklaven. Denn auch in der Kunst ist bei aller Betonung des Talentes vieles lehrbar. Auch kann gerade der so sehr nach Ungebundenheit strebenden Psyche des Künstlers eine zeitweise sichere Führung durch einen lebenserfahrenen, weisen Meister nur förderlich sein. Immerhin, die Ausführungen Seckers weisen in die Zukunft und zeigen die Bewegung an, die schon längst eingesetzt hat, so daß sein Schlußsatz programmatisch lautet: »Man schaffe Stadtateliers und Gastateliers, eine neue lebendige Akademie ohne Akademiker«. J. V.

Personalnachrichten

Düsseldorf. Exzellenz Dr. theol. h. c. Eduard von Gebhardt, Professor a. D. an der Staatl. Kunstakademie, der Senior der deutschen Künstlerschaft, ist am 3. Februar im Alter von 86 Jahren plötzlich entschlafen. Im Jahre 1838 als Sohn eines protestantischen Pfarrers in Estland geboren, besuchte er die Akademien in St. Petersburg, Karlsruhe und Düsseldorf, wo er sich im Jahre 1860 für immer niederließ und seit 1874 als Professor an der Kunstakademie wirkte. Seine Kunst knüpfte vorwiegend an die Niederländer des 15. Jahrhunderts, vor allem Memling und Dirk Bouts an, die er auf einer frühen Reise durch Belgien nnd Holland besonders studiert hatte Auch die damaligen belgischen Maler, wie Hendrik Leys, blieben offenbar nicht ohne Einfluß auf ihn; was vor allem sein berühmtes »Abendmahl« von 1871 in der Berliner Nationalgalerie, wohl das tiefstreligiöse Werk, das er je geschaffen, dartun dürfte. In der Folgezeit wandte sich von Gebhardt mehr und mehr seinem bekannten Realismus zu, an dem er bis zuletzt festhielt. In dieser seiner Art ist der Künstler eine Größe gewesen, die durch höchste Anerkennungen ausgezeichnet wurde. Eine eingehende Würdigung seines Schaffens beabsichtigen wir in einem der nächsten Hefte zu bringen. H.

Kleine Mitteilungen

Die Kunst- und Gewerbeschule Mainz sucht einen Studienrat für angewandte Malerei (Figürliche und ornamentale Kirchen-, Wand-, Glas- und Mosaikmalerei). Die Bewerber müssen auf diesem Gebiete durchaus künstlerisch, selbständig sein und eine erfolgreiche Praxis nachweisen. Anstellung erfolgt auf Privatdienstvertrag auf die Dauer von 5 Jahren. Das Diensteinkommen entspricht dem Durchschnittsgehalt der Gruppe X der staatlichen Besoldungsordnung, worauf noch ein Zuschlag von 10 Prozent nach Ablauf der fünfjährigen Tätigkeit gezahlt wird. Der Lehrer ist gehalten, eigene Aufträge anzunehmen und die Schüler an der Ausführung teilnehmen zu lassen. In der Schule findet der Unterricht in Ateliers an Wand und Decke statt. Bewerbung mit Lebenslauf, beglaubigten Zeugnisabschriften, eigenen Arbeiten und Photographien von solchen sind bis 31. März 1925 an die Direktion der Anstalt, welche auch Auskunft erteilt, Mainz, Schulstraße 3, einzureichen.

Bücherschau

Die Literatur über christliche Kunst seit Weihnachten 1924.

(Künftig wird jedes Heft alle Neuerscheinungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst verzeichnen. Die Januar-, April-, Juli- und Oktober-Hefte werden jenen Inhalt der verschiedenen Kunstzeitschriften veröffentlichen, der mit dem Gebiet der christlichen Kunst im Zusammenhang steht.)

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik.

Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 6. Auflage. Leipzig, Teubner. M. 4.60.

Buchner E. und Feuchtmayr K., Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. 1. Bd. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und der Reformationszeit. Augsburg, Dr. Benno Filser. 4⁰. M. 50.—

Eger Dr. K. & Ficker Dr. J., Evangelischer Gottesdienst und kirchliche Kunst. Vorträge der Tagung in Halle (23.—26. Juni 1924). Mit 26 Abb. Halle, Waisenhaus. M. 5.—.

Eger Dr. K. & Ficker Dr. J., Studien zur Geschichte und Gestaltung des ev. Gottesdienstes und zur christl. Kunst. 1924. Halle a. S., Waisenhaus. Gr.-8⁰.

Ficker Johannes, Das Straßburger Münster, ein Symbol. Mit 8 ganzseitigen Abb. Halle, C. Ed. Müller. 2. Auflage 1924. 32 S. 8⁰.

Ghiberti Lor., Denkwürdigkeiten, ausgewählt und herausgegeben von Julius v. Schlosser. Berlin, Julius Bard. M. 2.—.

Lang Ludwig, Was ist Barock? Zürich, Montana-Verlag, 4. Auflage 1925. 4⁰. 80 S. Abb. 1 farb. Titelblatt, XV S. M. 3.50.

Pauli Gustav, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik. Berlin, Propyläen-Verlag, 1925. 527 S. mit 45 Taf. 4⁰. M. 40.—.

Scheffler, Der Geist der Gotik. 36.—40. Tausend. Leipzig, Inselverlag 1925. M. 7.—.

Sparrow, Walter Shaw. Advertising and British Art. An introduction. With 36 ill. in col. and 121 half-tone prints. London, Lane. 4⁰. 30 sh.

Volkmann Ludwig, Grundfragen der Kunstbetrachtung. 404 S. mit 212 Abb. Leipzig, Karl W. Hiersemann. M. 10.—.

2. Architektur.

Christ Hans, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Franken von der Karolingerzeit bis zu den Cisterciensern. Stuttgart, Hugo Matthaes, Verlag. 8⁰. M. 18.—.

Gerster Math. u. Kümmel Konrad, Vatikan und Peterskirche. 2. Auflage 1925. Zürich, Montana-Verlag. M. 3.50.

Abtei Grüssau einst und jetzt. Festschrift zur 1. Abtweihe (10. Aug. 1924). Abtei Grüssau. 8⁰. 16 S. mit Abb. M. —.15.

Hermann Georg Dr., Karolingisch-frühroman. Baukunst in Essen. Mit 30 Textfig. 1924. 54 S., 8⁰. M. 2.80.

Innenräume deutscher Vergangenheit aus Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bauernhäusern. Mit Einleitung von Wilhelm Pinder. Mit 76 Bildtafeln. Koenigstein, K. R. Langewiesche 1925. 4⁰. M. 2.20.

Lanchester H. V., Fischer von Erlach III. New York, Scribner. 8⁰. $ 2.50.

Pignatore Theod., Ancient and mediaeval architekture III. London, Drane. 8⁰. 21 sh.

Pratt, Helen M., The cathedral churches of England. London, K. Paul. 8⁰. 10 sh 6 d.

Riehl Hans Dr, Baukunst in Österreich. Eine Stilkunde an Hand d. österr. Kunstgutes, Band 1, 1924. Wien, Österr. Schulbücher-Verlag. Gr.-8⁰. 90 000 Kr.

Siebert W., Die Martinskirche zu Nienburg a. d. Weser. Buchschmuck von H. Wibbelmann. Nienburg, Bösendahlsche Buchhdlg 1924. 58 S. mit Abb. 6 (2 farb.) Tafeln. 8⁰. M. 1.80.

Stuhlfauth G., Der christliche Kirchenbau des Abendlandes. Eine Übersicht seiner Entwicklung. Mit 23 Abb. Berlin, Furche Kunstverlag 1925. 33 S., 22 S. Abb., 4 S. Anm. Gr.-8⁰.

Wulzinger Karl, Byzantinische Baudenkmäler zu Konstantinopel. Auf der Seraispitze, der Hea, die Tesfur Serai und das Zisternenproblem. Hannover, Orientbuchhandlung, Heinz Lafaire. 1925 (IX, 116) 4⁰. M. 22.—.

Zetzsche Karl, unter Mitwirkung von Steinmetz Georg. Das Bauhandwerk. Eine Sammlung zeitgemäßer vorbildlicher Bauten aus Stadt und Land unter besonderer Berücksichtigung des Handwerklichen. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung. Lieferung 1. 4⁰. In Mappe je 8 M., Subskriptions-Preis je 7 M.

3. Plastik.

Halm Ph. und Lill Georg, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums, 1. Abtlg.: Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450. Gr.-4⁰. Augsburg, Dr. B. Filser, 1924. M. 50.—.

Panofsky Erwin, Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts Mit 137 Tafeln in Lichtdruck. 1924 (X., 183 S. mit Abb., 12 Tafeln; 10 S., 125 Tafeln. 4⁰. München, Kurt Wolff. M. 50 —.

Pinder W., Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. (Mit 104 Tafeln in Lichtdruck.) München, Kurt Wolff, 1925. 4⁰. M. 40.—.

Schlosser Ignaz Dr., Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Logos-Verlag 1925. 4⁰.

Wimmer Friedr., Klebel Dr. Ernst, Das Grabmal Friedrich III. im Wiener Stephansdom. Wien, Logos-Verlag 1924. 4⁰.

4. Malerei und Graphik.

Berenson, Die venezianischen Maler der Renaissance. München.

Botticelli Sandro von Emil Schäffer. Mit 88 Taf. Berlin W 15, Julius Bard. M. (35.—) 28.—.

Botticelli, Die Zeichnungen zu Dante Alighieri, die Göttliche Komödie. 92 Tafeln in Lichtdruck. Mit einer Einleitung v. E. Schäffer. Berlin W 15, Julius Bard. M. 120.—.

Brieger Raphael, Die Vollendung der Renaissance. Kleine Delphinbücher Bd. 30. München, Delphinverlag. M. 1.—.

Burgess Fred. Will., Old prints and engravings. Ill. New York, Putnam. 8⁰ 5 $.

Dvořák Max, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit 68 Taf. (XXVI, 275 S.) Gr.-8⁰. München 1925, Piper & Co. M. 16.—.

Dyck Anton van. 30 Reproduktionen s. berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. 4⁰. M. 2.—.

Dyck Anton van. Zwölf Gravüren des großen Meisters. Berlin, Ver. Kunstanstalten. 4⁰. M. 2.50.

Dürer Albr. 30 Reproduktionen seiner berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. 1925. Berlin, Ver. Kunstanstalten. 4⁰. M. 2.—.

Friedländer M., Lucas van Leyden. Meister der Graphik. Bd. 13. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. M. 24.—.

Füger, Bourgoing Jean de. Miniaturen von Heinrich Friedr. Füger und anderen Meistern aus der Sammlung Bourgoing. Vorwort von Dr. Leo Grünstein. 1924. 84 S. 50 (15 farb.) Taf. 4⁰. Wien, Amalthea-Verlag. M. 56.—.

Hals Frans. 30 Reproduktionen seiner berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. 4⁰. M. 2.—.

Das Malerbuch von Leonardo da Vinci, herausgegeben von Woldemar von Seydlitz. Berlin W 15, Julius Bard. M. 2.50.

Ludwig Emil, Rembrandts Schicksal. Mit 18 Kupfertiefdrucken. 7.—11. Aufl. Berlin W 35, Ernst Rowohlt. M. 4—.

Mayer A. L. Velasquez, der spanische Meister. Kleine Delphin-Kunstbücher. München, Delphinverlag. M. 1.—.

Meisterwerke der Basler Kunstsammlung, I. 15. und 16. Jahrh. 24×23 cm. (II S., 16 T.) Basel 1925, Frobenius A. G.

Murillo Barth. Est. Zwölf Gravüren des großen Meisters. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. M. 2.50.

Pastor Ludw. Frh. v., Die Fresken der Sixtinischen Kapelle und Raffaels Fresken in den Stanzen und den Loggien des Vatikans. Mit 5 Taf. Herder, Freiburg i. B. 1925. (VII, 169 S.) Kl.-8⁰. M. 4.—.

Pauli Gustav, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer (H. 1) 1924. 55×40 cm. 36 Lichtdr. Frankfurt a. M., Prestel-Verlag. M. 200.—.

Raffael Santi. 30 Reproduktionen seiner berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. 4⁰. M. 2.—.

Rembrandt Harm. van Riju. 30 Reproduktionen seiner berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. 4⁰. M. 2.—.

Rembrandt Harm. van Rijn. Zwölf Gravüren des großen Meisters. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. M. 2.50.

Rubens Peter Paul. 30 Reproduktionen seiner berühmtesten Werke. Mit Einl. von Prof. Wedepohl. Berlin, Ver. Kunstanstalten, 1925. 4⁰. M. 2.—.

Schmidt M. Joh. Garzarolli-Thurnlackh, Karl, Das graphische Werk Martin Johan Schmidts (Kremser Schmidt) 1718—1801. Mit 112 Abb. 1924 (168 S., 110 S. Abb.) 40. Wien, Amalthea Verlag. M. 22.—.

Schmidt Paul, Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis u. s. Erneuerung der relig. Malerei. Mit 24 Abb. Berlin, Furche-Verlag, 1925. (21 S., 23 S. Abb.) Gr. 8⁰.

Schneider Edouard, Fra Angelico da Fiesole. Orné de 48 planches en hors-texte. Paris, A. Michel. 4⁰. 90 Fr.

Svensen Carl Lars, Art of Cettering. London, Batsford. 4⁰. 18 Sh.

Vasari Giorgio, Künstler der Renaissance nach Dokumenten und mündl. Berichten dargestellt. Berlin W 15, Julius Bard. M. 6.—.

Verlant Ernest, la peinture ancienne à l'exposition de l'art belge à Paris et Bruxelles. Van Oest & Cie. 4⁰. 200 fr.

Weil Ernst, Der deutsche Buchholzschnitt Mittelalter, Neuzeit. München. Gesellschaft der Münchener Buchfreunde 1924. 4⁰. M. —.50.

Weil Ernst, Einblattholzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh., von den Originalstöcken gedruckt. München, Verlag Münch. Drucke, 1925. M. 60.—.

5. Kunstgewerbe.

Göth Ignaz, Iglauer Krippen. Iglau, Arbeitsgemeinschaft für Heimatkunde 1924 (44 S.) M. 8.—

Jourdain Margaret, English decoration and furniture of the early renaissance (1500—1650). NewYork, Scribner. 2⁰. 25 $.

Ornament. 2000 decorative motifs in colour etc. London, Benn. 2⁰. 189 sh.

Schulze O., Bäuerliche Holzschnitzereien und Kleinmöbel aus Norddeutschland mit Einf. 36 Taf. 1924. 4⁰. Elberfeld, Alex. Schöpp. M. 20.—.

Traber Johann. Die Kreuzpartikelmonstranz Kaiser Maximilian I. f. d. Kloster Heiligkreuz in Donauwörth. Mit 8 Abb. Donauwörth, L. Auer, 1924. 16 S. Gr.-8⁰.

Williams C. R., Gold and silver jewelry and related objects. London, Quaritsch. 4⁰. 47 sh. 6 d.

6. Topographie.

Ginhardt Karl, Die Kaisergruft bei den P.P. Kapuzinern in Wien. Wien, Logos Verl. 1925. 4⁰.

Hasekamp Hans. Im alten Osnabrück, 1800 bis 1900. 12 Federzeichnungen 1924 (1, 12 Bl.) 4⁰. Osnabrück, Ferd. Schöningh. M. 11 —.

Paul Eberhardt, Aus Alt-Eßlingen. Ges. Aufsätze. Mit einem Vierfarbendruck und 8 Ansichten (auf 7 Taf.) 1924 (232 S.) Gr.-8⁰. Eßlingen, Otto Bechtle.

Lippe-Detmold, herausgegeben vom Lippischen Städtetag und Magistrat Detmold, enthaltend die Städte Detmold, Lage Lemgo, Bad Meinberg, Bad Salzuflen, Barntrupp, Blomberg, Horn, Schötmar, Schwalenberg. Berlin-Halensee, Dariverlag. M. 3.—.

Röttger Hermann, Die Kunstdenkmäler Bayerns. IV, 11. Bez.-Amt Wegscheid. Mit hist. Einleitung von G. Schroetter. (IX, 149 S.) 4⁰. M. 11 50.

Wedderkopf Dr, Freital. Berlin-Halensee, Dariverlag. M. 3.50.

7. Sammelliteratur.

Die Arche, Magazin für Literatur, Kunst und Leben. Jahrg. 1, 1924. 24 Hefte, 4⁰. Riehn Max. Vierteljährlich M. 2 40.

Hamann R. und Lehr F. H.. Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1. Bd. Frankfurt a. M., Lit. Anstalt Rutten & Loening 1925. M. 45.—.

Ganymed. Jahrbuch f. d. Kunst. Herausgegeben von Julius Meier-Gräfe. Geleitet von W. Hausenstein. Bd. 5. 1925 (VII, 247 S. mit Abb.) 4⁰. München, R. Piper & Co. M. 40.—.

Jahresbericht des lit. Zentralblattes: Kunstwissenschaft 8⁰. 1925. Leipzig, Verlag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. M. 3.50.

Jahrbuch der jungen Kunst. Herausgegeben von Georg Biermann. Bd. 5. 1924. (VI, 479 S. mit Abb.) 4⁰. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. M. 36.—.

8. Moderne christliche Kunst des 20. Jahrhunderts.

Beyer Oskar, Religiöse Plastik unserer Zeit. Mit 22 Abb. Berlin, Furche Kunstverlag. 1925. (33 S., 21 S. Abb.) Gr.-8⁰.

Thiersch Herm., Thiersch Friedrich v., der Architekt 1852—1921. Ein Lebensbild. München, Hugo Bruckmann. 1925. 4⁰.

Sicilia von Karl Groeber. Augsburg, Dr. Benno Filser, 1924. Preis 12 Mk.

Es gibt wenige Länder in Europa, in denen sich so oft die verschiedensten Nationalitäten breit gemacht und so herrlich ihre Kunst entfaltet haben, wie Sizilien. Da ist ein herrliches, kein buntes, wohl ein bewußtes Durcheinander von griechischer, römischer, arabischer, normannischer, deutscher Kunst und von Renaissance und Barock und das in einer schönen und selten abwechslungsreichen Landschaft. Für Sizilien mögen unsere Dichterworte besonders Geltung haben:

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden.

Sizilien ist das südliche Ende von Italien und bedeutet für uns zugleich den Höhepunkt all des Interessanten, das Italien uns bietet und das nicht bloß auf dem Gebiete der Natur, sondern auch auf dem Gebiete der Kunst.

Nach langen, eingehenden, künstlerischen und historischen Vorstudien hat Karl Groeber sich 1924 auf die Reise in dieses Wunderland gemacht, und was er mit seinem Künstlerauge gesehen und in seinem echt deutschen Gemüte erlebt, das hat er mit seinem photographischen Apparat festgehalten und gibt es durch 113 Reproduktionen in diesem Buche wieder, wozu er sich 25 Aufnahmen von Dr. Rudolf Pfister zu leihen nahm. Die Ansichten sind keine landläufigen Aufnahmen, wie sie Berufsphotographen herstellen, sie sind fein abgewogene Stimmungsbilder, die uns etwas von dem Geiste der dortigen Sehenswürdigkeiten ahnen lassen. Wir werden nicht im Auto oder in der Eisenbahn durch das Land geführt und beschauen nicht bei jeder Station dieses oder jenes; was uns geboten wird, ist eine Auswahl jener Denkmäler, welche im Laufe der Jahrhunderte der Insel immer wieder ein bestimmtes Gepräge gegeben, und deren Einfügung in die Natur. So lapidar in 11 schmalen Kolumnen Karl Groeber in der Einführung die Kunst und Geschichte des Landes in deutscher, italienischer und englischer Sprache geschrieben hat, so lebendig läßt er Land und Kunst an unserem Auge vorüberziehen. Der Verlag hat sein Bestes getan, um die Bilder, so wie es der Schöpfer gewollt, in ihrer ganzen Schärfe und Stimmung herauszubringen. Sie haben in ihrer Wirkung die früher einzig dominierenden Lichtdrucke nicht bloß erreicht, sondern manchmal sogar übertroffen. Das Buch wird den vielen, welche das Glück hatten, Sizilien besuchen zu können, stets eine liebe Erinnerung sein und sehr vielen ihre eigenen Eindrücke dauernd festhalten, es läßt aber auch den tausend anderen, welchen dieses Glück nicht zuteil wurde, die Wunderwelt ahnen, welche Gottes Natur und der Menschen Kunst im Laufe der Jahrhunderte dort hervorgebracht haben. **Dr. M. Hartig**

Matthäus Gerster und Konrad Kümmel. Vatikan und Peterskirche. 3. Auflage. Montana-

Verlag, Zürich und Stuttgart. (Montana-Kunst-Führer, Bd. 2.) Mit 100, meist ganzseitigen Abbildungen. Geh. M. 3.50, geb. M. 4 80.

Der »Führer« ist in erster Hinsicht für die Rompilger zusammengestellt. Das Schwergewicht liegt auf dem Bildermaterial, das in ausgezeichneten Klischees das Wichtigste vom Vatikan, der Peterskirche und der Sixtinischen Kapelle bringt. Als billige und schöne Erinnerung an diese Orte wird das Buch seinen Wert ganz erfüllen. Der kurzgefaßte Text (21 Seiten) bringt das historische Tatsachenmaterial. Begrüßenswerter wäre es vielleicht gewesen, das für den Kunstlaien meist weniger wichtige Datenmaterial einzuschränken und dafür eine kunstpädagogische Einführung zu geben. Allzu ängstlich schließt sich das künstlerische Urteil an Burckhardt an, wodurch die Einschätzung der Barockperiode ohne Zweifel stark gelitten hat.

München Georg Lill

»DIE KUNST DEM VOLKE«

Im Juni erschien die vierte Sondernummer, gleich ihren Vorgängerinnen mit einer Anzahl von farbigen Tafeln geschmückt. Sie behandelt »Fünf zeitgenössische Meister der Malerei«. Es sind Felix Baumhauer, Xaver Dietrich, Gebhard Fugel, Leo Samberger und Matthäus Schiestl — Künstler, denen auch die sichtende, großzügig urteilende Zukunft den Meisternamen nicht versagen wird, in der Verschiedenartigkeit ihres künstlerischen Empfindens und Gestaltens. Führer nach allen hochzieligen Richtungen moderner Kunst, einig in dem Streben, alle innersten Kräfte des Denkens und Könnens der Ehre des katholischen Glaubens zu weihen und auf solche Art das deutsche Volk im lebendigen Christentum wahrhaft deutsch zu erhalten, deutsch werden zu lassen. Der schwierigen Aufgabe, dieses Streben bei jeder einzelnen dieser fünf starken Individualitäten charakteristisch und klar zu analysieren, ist der Verfasser des Textes, Dr. Walther Rothes, in anerkennenswerter Weise gerecht geworden. Jede Persönlichkeit erscheint scharf umrissen, in Unterschied und Verwandtschaft treffend gekennzeichnet gegenüber den anderen vier, in ihrer Eigenart erklärt aus sich selbst heraus, wie aus dem Verhältnisse zu alter und neuer Lehre und Kunst. So Baumhauer gegenüber Greco, Grünewald, aber auch dem modernen Expressionismus. Dietrich als Versteher der italienischen und spanischen Kompositionen und Farbenmeister des Barock. Schiestl als Nachfühler der zarten, edlen, starken Gotiker des deutschen Mittelalters, Dürers vor allem und Schongauers. Vor allem aber bei einem jeden die wichtigere Erklärung, die aus der Tiefe des eigenen Wesens, ohne dessen wunderbare Begabung und Seelenkraft kein wahres auf Sinne und Seelen wirkendes Schaffen denkbar ist. Wie nun der Geist sich die künstlerische Form verschafft, seinen Zwecken sie dienstbar macht, das wird in dem Texte an der Hand geeigneter Abbildungen aufs sorgfältigste geprüft und erläutert. Als glänzendes Beispiel solcher Untersuchung greife ich die über Sambergers Bildnis Sr. Eminenz des Kardinals Faulhaber heraus. Dieses Werk ist auf der ersten der acht farbigen Tafeln wiedergegeben und bildet des Heftes fesselnde Einleitung. Von den andern sieben Tafeln zeigt eine Baumhauers gewaltig ergreifende Kreuzigungsgruppe; auf zweien sind Studien Fugels wiedergegeben; auf einer erscheint Sambergers erhabener Prophet Isaias; zwei geben mit der Halbfigur des feinsinnig charakterisierten St. Wolfgang und der kraftvollen Freskobüste eines Bauern Proben von der Kunst Schiestls; Dietrichs farbenglühende Anbetung der Hirten bildet den Schluß. Diesen Farbentafeln reihen sich innerhalb des Textes dreißig Schwarzweißabbildungen an. Es sind Wiedergaben von Skizzen, ausgeführten Zeichnungen, auch Gemälden der fünf Meister. Die Auswahl ist mit Geschick so getroffen, daß sie von dem Schaffen eines jeden ausreichende Anschauung vermittelt. Über Samberger erteilt außerdem das im Rahmen der »Kunst dem Volke« erschienene Einzelheft (Nr. 49; Text von Jos. Kreitmaier S. J.) eingehende Belehrung.

Doering

Hermann Giesau, Der Dom zu Magdeburg. 24 Seiten. Mit 92 Abbildungen auf Tafeln. Burg bei Magdeburg, August Hopfer. In Halbleinen-Kartonband M. 2.—, in Ganzleinen M. 3.— (Deutsche Bauten 1. Band).

In einem kleinen handlichen Format wird hier eine neue Serie eröffnet, die „dem Wissenschaftler Handbücher, dem Reisenden Führer und Erinnerung“ sein soll. In Aussicht sind genommen: Bamberg, Wartburg, Erfurt, Köln, Ulm, Naumburg.

Das vorliegende Bändchen Magdeburg ist von einem ersten Fachmann zusammengestellt, wie auch die anderen Bände von Spezialkennern bearbeitet werden sollen. Ein prägnanter, aber auf der Höhe selbständiger, überlegter Forschung stehender Text bringt die wichtigsten Nachrichten über den Bau der Kirche, ihre Stilentwicklung und Abhängigkeit von französischen Bauten.

Weiters werden die bildhauerischen Werke, an denen der Magdeburger Dom ja besonders wertvolle besitzt, erklärt und bestimmt, mit einer pädagogischen Einstellung auf die optische Aufnahmefähigkeit der Beschauer. Eine ausführliche Literaturangabe schließt sich an. Der Haupteindruck ist auf das vorzügliche Bildmaterial gelegt. Einer Fülle von schönen Architekturansichten folgen die Bildwerke in Gesamtaufnahmen, wie auch von ausgewählten Details. Zwar ist die Modezeit der Kunstbilderbücher vorbei, doch darf man bei diesem Unternehmen sagen, das Text und Abbildungsmaterial als eine Art kulturellen Reiseführer in vorzüglicher Weise vereint, daß es existenzberechtigt ist. Das handliche Format, die hübsche Ausstattung und der billige Preis machen es erst recht empfehlenswert.

München Georg Lill

NOTIZ

Das Antiquariat Josef Altmann, Berlin W 10, Lützow-Ufer 13, veranstaltet am Donnerstag, den 26. März 1925, eine Versteigerung illustrierter Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts, von Werken zur Kunst und Kunstgeschichte, Inkunabeln und alten Holzschnitten, von deutscher Literatur und Philosophie.

Dem heutigen Hefte ist ein Farbenkunstdruck angefügt nach dem bekannten Ölgemälde von Professor Leo Samberger: Das Bildnis S. Eminenz Kardinal Michael Faulhaber. Das Originalbild befindet sich im Besitz des Künstlers.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

RÖMISCHE AUSSTELLUNG

Im Herbst 1924 wurde die „Deutsche Gesellschaft" durch persönlichen Besuch des Präsidenten Comm. Hon. Valentino Leonardo und des Kunstmalers L. Lipinsky aus Rom im Auftrage der italienischen Regierung eingeladen, auf der III. Biennale Romana (3. internationale Kunstausstellung in Rom) in einem eigenen Saale Werke ihrer Mitglieder auszustellen in Verbindung mit einer eigenen Abteilung für christliche Kunst. Wir haben dieser Einladung Folge geleistet. Die Einsendungen waren sehr zahlreich, allerdings außerhalb des Münchener Gebietes sehr gering, obwohl die Geschäftsführung großen Wert auch auf Nicht-Münchener Künstler gelegt hätte. Die Jury hat Anfang Februar folgende Künstler, meistens nur mit einem Werke zur Ausstellung zugelassen: Theodor Baierl; Joh. Baumann; Felix Baumhauer; Karl Baur; A. Beckert; Josef Bergmann; Karl Blocherer; A. Diemke-Düsseldorf; J. Faulhaber; Alb. Figel; Hans Frey; Gebhard Fugel; Otto Grassl; Hans Huber-Sulzemoos; Else Jaskolla; Val. Kraus; Josef Kuisl; Matth. Schiestl; Rudolf Schiestl-Nürnberg; Angelo Negretti; Anton Rausch; Hans Böhm; Ferd. Staeger; Paul Thalheimer; Heinrich Wadere; Theo Winter; Dom Gregorius de Wit-Holland.

Den schönen zur Verfügung gestellten Saal im römischen Ausstellungspalast, gleich beim Bahnhof, richtete unser Delegierter, Herr Paul Thalheimer mit Unterstützung des Herrn A. Lipinski Ende Februar—Anfang März persönlich ein. Die Ausstellung wurde am 24. März eröffnet. Wir bitten die zahlreichen Romreisenden, die Ausstellung in der Zeit vom April bis Juni aufzusuchen, um unsere deutsche christliche Kunst in Vergleich mit der modernen christlichen Kunst aus Frankreich, Italien, Österreich und Ungarn zu ziehen. Ein kritischer Gesamtbericht wird folgen.

Der 1. Schriftführer Dr. Georg Lill

Der „Tagung für christliche Kunst" ist die „Deutsche Gesellschaft" als ständiges Mitglied mit einem Jahresbeitrag von 100 Mark beigetreten.

Die neuen vorläufigen Statuten der Diözesangruppen, die von den einzelnen Ausschußmitgliedern lebhaft begrüßt und wertvoll kommentiert worden sind, werden in der nächsten Vorstandssitzung endgültig beraten werden.

Am 3. Februar veranstaltete die Deutsche Gesellschaft mit der Ortsgruppe München einen Vortragsabend in der Universität München. Der 1. Schriftführer Herr Professor Dr. Georg Lill sprach über „die heutige Lage der christlichen Kunst". Der krisenhafte Übergang der heutigen Zeit wurde in den Vordergrund gestellt, jedoch ebenso klar betont, daß die Kirche schon problematischere Zeiten der kirchlichen Kunst überwunden habe. Die ältere wie die jüngere Generation müßten in gegenseitiger Duldung zu einem gemeinsamen inneren Ziel streben. Der Vortrag war außergewöhnlich stark von Mitgliedern und Gästen besucht.

Ausstellungen

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN

Am 13. Oktober hat der Präsident der Gesellschaft, Prof. Dr. Strieder, die neuen Ausstellungsräume in München am Wittelsbacher Platz 2, in schlichter Feier eröffnet. Vom Platze der in seiner Ruhe und Gehaltenheit durch Thorwaldsens Reiterstandbild Maximilians I. mit seiner klassizistischen Haltung eine noch feierlichere Gemessenheit empfängt, tritt man in die hellen vornehmen Räume: klare Verhältnisse, warme Farben. Sofort wird der Blick festgehalten durch August Weckbeckers monumentale Porträtbüste Papst Benedikts XV., die in ihrer Sicherheit und Kraft an das Quattrocento gemahnt. Leuchtend grüßt von der Wand das sonore Rot von Sambergers Bildnis des Kardinals Faulhaber. Nebenan lebt die stille innige Welt Matthäus Schiestls. Das gibt dem Ganzen eine ruhige Sicherheit und Hoffnung. Und das klang auch durch die Feierworte des Präsidenten: Wir haben die Pflicht zu wirken, aber wir hoffen auf reiches, sich entfaltendes Leben und hier ist ein großer Schritt in positiver Arbeit nach vorwärts getan; die christliche Kunst hat damit ein allen andern ebenbürtiges Heim die unerläßlich notwendige Basis für einen Wettbewerb mit gleichen Kräften; die Kunst hat heute wieder Sinn für das Gedankliche und Religiöse, der christlichen Kunst sind damit große Hindernisse für ihr Sichdurchsetzen aus dem Wege geräumt. — Die Gesellschaft ist, an ihrer Spitze besonders, durchdrungen von dem Gedanken, daß sie als bloße Auftrags- und Verkaufsorganisation nicht ihre Aufgabe erfüllt, daß sie vielmehr alle schöpferischen Kräfte auf dem Boden christlicher Kunst zu sammeln hat, nicht im Festhalten einer bestimmten Schule und Stilrichtung ihr Ziel erreicht, sondern im besonnenen Aufnehmen neuer, dem Zeitempfinden entsprechender Formulierungen christlicher Symbole. Sie will verantwortungsbewußt in ein Stadium aktiven Lebens treten. Die augenblickliche Ausstellung umfaßt Malerei, Graphik, Plastik, Kleinplastik und Kunstgewerbe, und vermag wohl, über den Ausdruckswillen und die Kräfte innerhalb der christlichen Künstlerkreise eine orientierende Überschau zu vermitteln. Unter den Plastikern fallen neben A. Weckbecker besonders ins Auge Karl Baur und Thomas Buscher. Man sieht selten etwas von der gleichen Eindrucksfähigkeit wie K. Baurs »Schmerzensmann«. Buscher geht in seinen beiden reichbewegten Holzreliefs »Aufopferung im Tempel« und »Mariä Tod« mehr den Weg spätmittelalterlicher deutscher Holzplastik. In Heinrich Waderes »Pietà« klingen historisierende und moderne Stilelemente zu starker Wirkung zusammen. Sonst ist unter der Plastik noch zu vermerken: Paul Scheuerle mit einem tieferfaßten Kruzifixus und einer feinen Madonna und Hermann Goretzki mit mehreren kleineren Arbeiten. An Kleinplastik sind fast durchweg sehr gute Arbeiten zu sehen: vorab Lissy Eckarts Bronze-Plaketten und Eugenie Bemer-Langes Holzkleinplastiken »Franziskus« und »Madonna«. Neben Leo Samberger, der durch seinen Kardinal gewichtig vertreten ist und neben Matthäus Schiestl — herausgehoben seien aus der Reihe seiner ausgestellten Bilder vor allem» St. Wolfgang« und die »Bergkapelle« treten an jüngeren Kräften besonders hervor Felix Baumhauer, Johann Baumann, Peter

Hirsch und Anton Rausch. Baumhauer findet für das künstlerisch so schwer zu bewältigende Problem einer Herz-Jesu-Darstellung eine überaus glückliche und überzeugende Lösung; daneben stehen in feiner Farbigkeit zwei Mariendarstellungen. Von Baumann fällt der kühn gesehene »St. Sebastian« sofort ins Auge, auch vermöge seiner farbigen Qualitäten. Stärker durch das Inhaltliche wirken seine beiden Franziskusdarstellungen. Peter Hirsch tritt mit einem reichen, eindrucksvollen Bildnis Papst Pius XI. hervor. In der Art der Formgebung und der Farbigkeit hat Anton Rausch vieles aus der Art des älteren Cranach, aber auch der Umgebung Wolf Hubers, und im Motivischen und Stimmungsmäßigen von Schiestl. Das zeigen seine 3 Bilder »Madonna an der Felswand«, »Maria mit dem Kind« und besonders »Die hl. Familie mit Landschaft«. Sonst sind noch zu nennen Albert Figel — oft in der Art der Farbigkeit etwas von Stuck —, Huber-Sulzemoos, Josef Madlener. Gebhard Fugels »Guter Hirte« mit seiner Fülle von Licht, seiner liturgischen Haltung und Strenge repräsentiert so recht die Art des Meisters. Ausgezeichnete Leistungen auf dem Gebiet der Graphik liegen vor in den minutiösen, technisch vollendeten und inhaltlich so vielfältigen Holzschnitten von Marie Eckart; besonders eindrucksvoll in ihrer straffen Komposition und Ausdrucksfähigkeit der Linie ihre »Beweinung«. Nicht minder erfreulich und hoffnungserweckend sind Berta Schneiders kolorierte Schnitte, die ins Gebiet der Buchillustration einschlagen; auf sie seien vor allem die katholischen Verlage hingewiesen. An Rembrandt geschult sind Gottlieb Teufels treffliche Radierungen. Schöne Leistungen christlichen Kunstgewerbes liegen vor: in dem aus der Erzgießerei Karl Pöllath stammenden Christusanhänger mit Kette, in Franz A. Frohnsbacks siebenarmigem Leuchter und Grabkreuz. Kurzum, eine Ausstellung von erfreulichem Niveau, die als Beginn neuen aktiven Lebens freudig zu begrüßen ist.

Dieser großen Eröffnungsausstellung schloß sich im Monat Dezember eine Weihnachtsverkaufsausstellung an, die meist mit kleineren Werken beschickt war. Im Monat Januar folgten zwei Kollektivausstellungen von jüngeren fortschrittlichen Künstlern: Karl Blocherer und Otto Grassl, der sich im Monat Februar eine Auswahl der Bibelbilder an Prof. Gebhard Fugel anschloß. Gerade die letztere Ausstellung war außerordentlich stark (ungefähr 6000 Besucher) aus allen Ständen besucht. Die neue „Galerie für christliche Kunst" hat bisher in der gesamten Presse eine sehr wohlwollende Besprechung erfahren.

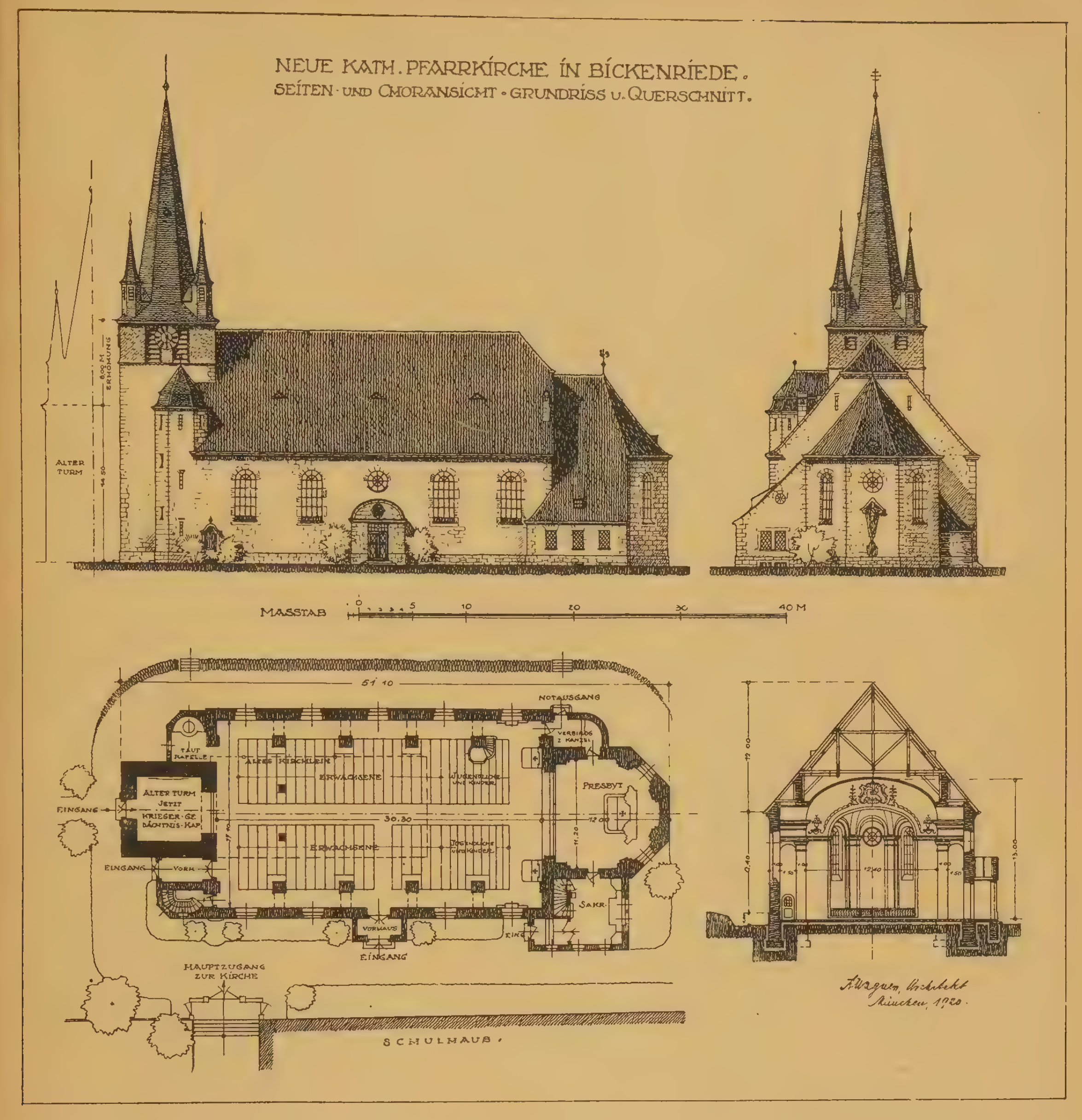
AACHEN

Während der Monate Mai bis einschließlich Juli 1925 findet im Kaisersaal und den übrigen Räumen des ehrwürdigen Rathauses eine historische Aachener Jahrtausend-Ausstellung statt, die anläßlich der Rheinischen Tausendjahrfeier die geschichtliche Bedeutung der schönen alten Karls- und Kaiserstadt an der Westgrenze im Rahmen des Deutschen Reiches darstellen soll. Den Kern bildet die hier bis 1531 im alten Karlsmünster vorgenommene deutsche Königskrönung mit den Insignien des alten Reiches, Kaiserbildern usw., andere Abteilungen handeln von Aachen als Wallfahrtsort, von den hier 1668, 1748 und 1818 gehaltenen Friedenskongressen, dem Badeleben, das hier seit den Römertagen an den heißen Quellen sich abspielte, dem alten Aachener Gericht und seiner Bedeutung als Oberhof, von der Aachener Münze, Architektur und Kunstgewerbe (besonders Goldschmiede-, Messing- und Möbelkunst), Theater und Musik und stellen in Porträts und Erinnerungen bedeutender Persönlichkeiten den geistigen und wirtschaftlichen Austausch zwischen Rhein und Reich dar. Festliche Veranstaltungen theatralischer und musikalischer Art, ferner Sonderausstellungen gehen neben der Ausstellung einher. Das Stadttheater begeht vom 15. bis 17. Mai sein hundertjähriges Jubiläum. Im Museum ist anläßlich der im Juli stattfindenden Aachener Heiligtumsfahrt eine Ausstellung moderner religiöser Malerei unter dem Titel »Bibel und Bild«. Die Geschäftsstelle der Ausstellung ist Fischmarkt 3, ein Reisebureau der Ausstellung befindet sich Hirschgraben 39.

Neue Kunstwerke

Die neue Pfarrkirche zu Bickenriede (Eichsfeld). — Am 25. August 1924 wurde unsere neue Pfarrkirche durch den Hochwürdigsten Herrn Weihbischof von Paderborn, H. Hähling v. Lanzenauer, feierlich konsekriert. Da der Bau wohl den schönsten Innenraum von den neueren Kirchen des Eichsfeldes aufweist, so dürfte es die Leser dieser Zeitschrift sicher interessieren, etwas Näheres über den Bau zu hören, den Architekt Anton Wagner (München) errichtete. Die alte Kirche zu Bickenriede genügte schon seit langem nicht mehr der in Betracht kommenden Seelenzahl (1500). Der leider vor Vollendung des Neubaues verstorbene Hochw. Herr Pfarrer Osburg hatte von verschiedenen Architekten Pläne anfertigen lassen auf eigene Kosten. Doch keiner fand allseitige Annahme von seiten der bischöflichen Behörde und der Gemeinde, bis schließlich der Plan von Architekt Wagner vorgelegt wurde (Oktober 1918).

Er ging von dem Grundsatz aus, daß die Kirche in erster Linie Zweckbau sein soll. Deshalb ist der Grundriß möglichst einfach gehalten, alle unnützen Winkel und Ecken sind vermieden, so daß man von jedem Platz aus den Altar sehen kann. Die Dimensionen sind dem Platzbedürfnis genauestens angepaßt. Das Schiff hat an Innenmaßen: 29,80 m Länge und 17,40 m Breite, das Chor 11 m Länge und 9,50 m Breite, der alte Turmraum 9 m und 6,5 m, so daß die stattliche Länge von fast 50 m herauskommt. Die Kirche hat rund 900 Sitzplätze. Dabei bleiben für den ungehinderten Verkehr ein Mittelgang von 2 m Breite und zwei Seitengänge von je 1,70 m Breite, die auch im Falle einer Panik und bei größeren Festlichkeiten eine rasche Entleerung des Gotteshauses ermöglichen. Bei der weit über 1000 Personen fassenden Kirche war es notwendig, mindestens drei Ein- und Ausgänge zu schaffen: Der Haupteingang von der Südseite, der andere an der Südwestseite neben dem alten Turm und der dritte (Notausgang) an der Nordostseite neben dem Chor. Die Türe im alten Turm ist nur von innen zu öffnen, da der Raum als Kriegergedächtniskapelle hergerichtet ist und nicht als Schlupfwinkel für Spätkommer und Eckensteher dienen soll. Praktisch ist auch die Anlage der Treppe zur Orgelbühne und zum Turm. Die Sakristei liegt nach Süden neben dem Chor, mißt 6 m in der Breite und 5 m in der Länge und ist unterkellert. Dieser Keller ist als späterer Heizungskeller vorgesehen.



ANTON WAGNER-MÜNCHEN PFARRKIRCHE ZU BICKENRIEDE

Auch der zweite Grundsatz, daß der Bau schön sein muß, ist, wie oben schon angedeutet, erfüllt. Schon das Material, aus dem die wuchtigen Mauern gebaut sind, wirkt malerisch. Es sind hier in der Feldflur gebrochene blaugelbe Muschelkalkquadern. Der Stil des Baues ist linien- und farbenfroher Barock, schön und geschmackvoll. Das schmucke Gewölbe mit einer Spannung von rund 13 m ruht auf je vier kantigen Pfeilern, die nur 1,70 m von der Mauer abstehen und so die Aussicht nicht versperren. Durch Anbringung der Pfeiler wurde eine entsprechende Höhenwirkung erzielt und auch die technische Herstellung des Dachstuhles und des Gewölbes erleichtert, so daß alles von ortseingesessenen Bauhandwerkern ausgeführt werden konnte. Es ist ein sogenanntes Spalierlattengewölbe und wegen Ersparnisse eines neuen Gerüstbaues gleich vom Maurergerüst aus durch entsprechende Rahmendekoration aufgeteilt, die später je nach vorhandenen Mitteln mit entsprechenden Deckenbildern versehen werden sollen. Die Dekoration des Innenraumes ist nach Entwürfen des Herrn Architekten Wagner durch Herrn Kunstmaler Norbert Krohmer (aus Konstanz), wohnhaft in Geismur (Eichsfeld), ausgeführt. Auch der Fußbodenbelag, der von den Marmorwerken Kiefer in Kiefersfelden geliefert wurde ebenso wie die Weihwasserbecken, fügen sich geschmackvoll in die Farbenharmonie ein.

Die Einrichtungsgegenstände sind meist alt und von genannten Meistern sachgemäß renoviert, so daß sie in alter Pracht vor uns stehen. So der fein proportionierte Hochaltar aus dem Jahre 1739, der dem Künstler, wie mir scheint, das Motiv zum

ganzen Bau gegeben hat. Die neuen Altarbilder (St. Sebastian und Gottvater) entstammen der Werkstatt des Malers Kolmsperger jun. in München. Auch die Seitenaltäre sind die alten in neuem Gewande. Die Fenster sind in duftigem Kathedralglas mit Bleiverglasung ausgeführt. Die Medaillonbilder lieferte die Firma F.X.Zettler in München. Gut ist, daß die Fenster nicht, wie man es oft findet, durch allerlei buntes Rankenwerk verdunkelt sind. Der Raum in dieser lichtfrohen Beleuchtung und Farbengebung stimmt wirklich die Seelen zum Magnifikat. Und das ist ja der Zweck unserer katholischen Gotteshäuser, daß sie den armen Menschen anziehen und erheben zu Gott, der allen helfen kann, die guten Willens sind.

Zu bemerken ist noch, daß der Bau im Frühjahr 1920 begonnen und trotz der verzweifelten wirtschaftlichen Lage im Oktober 1921 soweit gediehen war, daß Gottesdienst darin gehalten werden konnte (9. Oktober 1921). Das wäre nicht möglich gewesen, wenn die preußische Staatsregierung an dem Bau beteiligt gewesen wäre, und bei der fortschreitenden Valuta alles erst den langweiligen Instanzenweg hatte gehen müssen. Wohl ist sie in der Weise an dem Bau beteiligt gewesen, daß sie durch Versprechen der produktiven Arbeitslosen-Unterstützungsgelder den Kirchenvorstand bewogen hat, das ursprünglich noch geplante 6. Joch von der Länge zu streichen und so den Architekten zur Abänderung aller berechneten Maße zwang und die Außenproportionen des Baues stark beeinträchtigte. Und als die Gelder fällig waren, ward dem Unterzeichneten die lakonische Antwort: »Wie wir hören, ist der Bau im Rohbau schon fertig und für fertige Bauten gibts nichts mehr.«

J. Futterer, Pfarrer



ANTON WAGNER MÜNCHEN AUSSENANSICHT

Nach einem Aquarell der Pfarrkirche zu Bickenriede

NEUE GOLDSCHMIEDEWERKE VON JOSEF SEITZ

Der Goldschmied Josef Seitz brachte im August bei der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst eine Anzahl neu von ihm angefertigter kirchlicher Gebrauchsgegenstände zur Ausstellung. Gemeinsam war ihnen allen eine vollendete Vornehmheit der Wirkung, hervorgebracht durch ruhige, edle Zeichnung der Form, durch die Vereinigung von Schlichtheit und Pracht, durch feinsinnige Wahl der Werkstoffe und durch ihre bei reicher Phantasie und Wandlungsfähigkeit doch stets liebevoll naturgerechte Behandlung. — Kleinere und größere Werke wechselten miteinander. Unter den ersteren war eine Anzahl zierlicher silberner Halskettchen mit religiös-symbolischen Anhängern, insbesondere einfachen, wie reicher gearbeiteten Kreuzen, die beim heutigen Frauenschmucke leider nur mehr selten zu erblicken sind. Verschiedenartige schlichte Email- und andere Zier trugen mehrere kleine silberne Hostienbüchsen. Von erlesener Vornehmheit waren zwei Kanontafeln, deren weiße Rahmen durch sparsam aufgelegte

vergoldete, flach getriebene Ornamentreliefs belebt war. Ein Kruzifix zeichnete sich aus durch Freiheit der Zusammenstellung von dunklem Holz und Silber. Aus letzterem bestanden die Schmuckteile und der vollrund gearbeitete Christuskörper. Die ersteren nebst der an dem stark ausladenden Sockel angebrachten Inschrift waren teils in dünnen Platten auf das Holz aufgelegt, teils frei gearbeitet. Letzteres war der Fall mit einem die Kreuzarme durchquerenden Spitzbogenkreise sowie mit zwei von den Enden des Querbalkens niederhängenden. Kettchen, an denen die Buchstaben A und Ω hingen. Die Zwickel der Kreuzarme waren mit silbernem Ornament ausgefüllt, an denen kleine Edelsteine glänzten. Fünf vergoldete Weihbrunnkessel wiesen verschiedenartige Zeichnung und Verzierung auf. Ein Ziborium von kräftiger Form war vergoldet und mit Schmelzverzierungen geschmückt, oben mit einem kronenartigen Kranze besetzt. Er sowohl als der Fuß des Ziboriums zeigten Dekor von Edelsteinen. Von den fünf Kelchen wies jeder eine Eigenart auf, durch die er sich von den anderen unterschied. Einer zeichnete sich durch besonderen Reichtum seines Schmuckes aus. Verwandt den Prachtkelchen der Barockzeit war der Fuß mit reichem, flach getriebenem Ornament überzogen, in das kleine farbige Edelmedaillons mit Halbfiguren von Heiligen eingeordnet waren. Der Knauf war von Elfenbein. Der untere Teil der Kuppa zeigte Verzierung mit in Email gearbeiteten stilisierten blauen Trauben. Dieses letztere Motiv kehrte auch bei einem andern Kelche wieder, dessen Silber größtenteils seine Naturfarbe behalten hatte. Bei einem wuchs der Becher des Kelches aus einer kleineren Schale hervor, wie eine Blume aus ihrem Kelche. Das prächtigste Stück der Sammlung war eine Monstranz. Ihr Fuß zeigte die Grundform eines ovalen Achtpasses. Der aus ihm emporwachsende schlanke Schaft war mit Steinen besetzt. Auch der obere Teil der Monstranz bildete ein Oval und zwar dadurch, daß der länglich viereckige, auf einer seiner Spitzen stehende Mittelteil von einem frei gearbeiteten schmalen ovalen Kranze aus Filigran, mit Steinchen besetzt, umgeben war. Die Außenflächen dieses reich und eigenartig durchgebildeten Mittelteiles waren dicht mit feinster Ornamentierung aus Silberfiligran überzogen. Oval war wieder der die Lunula beherbergende Teil. Der Schimmer von Silber und Gold, die Farben der mancherlei Edel- und Halbedelsteine gab dem Ganzen wunderbare Pracht und Vornehmheit.

Döring

GLASFENSTER ZU ERBENDORF

Karl Blocherer-München hat im Verein mit Roth junior ein zweites Fenster für die Kirche in Erbendorf (Oberpfalz) im vorigen Jahr vollendet. Zu dem ersten Fenster der Kreuzigung kommt nunmehr die Auferstehung (1,70 : 1,40 m). Aus einem strahlenden Rubinrot ist das Wunder der Auferstehung farbig erlebt. in rhythmischem Wechsel fügen sich Blau, Braunrot, Smaragdgrün, Gelb und Hellviolett an. Aus einem eruptiven Zerspalten der Farbkegeln erwächst die Kompostition, die aber doch tektonisch klar in geometrischen Flächen aufgebaut ist. Ruhiger und stiller sind zwei Sockelfelder mit den Frauen am Grabe und dem ungläubigen Thomas gehalten. Da das Fenster in eine etwas dunkle Kirche kommt, ist nur das Mittelfeld buntfarbig gehalten. Die obere und untere Zone ist in Kathedralglas gearbeitet, aber nicht in hart rechteckigen Scheiben, sondern in einem freien Rhythmus von verschieden zugeschnittenen Glasplättchen, die verschieden ganz leicht in Lichtblau, Grün, Violett nuanciert sind. Dadurch wird die Einheit des Farbenspiels und des Liniennetzes der Verbleiung im ganzen Fenster gewahrt. Im ganzen ist diese neue Leistung zweier Künstler, die in schöner Harmonie als Zeichner und Techniker zusammenarbeiten, ein gutes Zeichen einer aufwärtsstrebenden jungen Kunst.

Georg Lill

Neue Graphik

HYMNEN UND PSALMEN

Ein Radierzyklus von BRUNO ZWIENER

Gleich Bruckner, dem genialen Komponisten des grandiosen Te Deums und des 150. Psalms, muß jeder Künstler, der Hymen und Psalmen formal gestalten will, ein unbeirrbares inneres Müssen, das zur rücksichtslosen Wahrheit und zu gewaltigen Bekenntnissen drängt, zur Triebkraft haben. Und so stark muß dieses Wollen sein, so stark als Äquivalentes zum Thema, daß der Formalästhetik letzten Endes zu tun nicht viel übrig bleibt. Reinheit des Gefühls und der Gesinnung als der Träger alter Religiosität schaue aus dem Werk und mache die Glaubensbekenntnisse einer starken Künstlerpersönlichkeit überzeugend. Solange Kunst aus überschwenglichem, übervollem Herzen aus reinem Gemüt zur wahrhaft menschlichen Größe geboren werden kann, solange werden Hymnen und Psalmen, die Rufe aus der Tiefe zur ewigen Erbarmung, das empfängliche Herz befruchten und zur Gestaltung drängen. Solange der Menschengeist sich losringt von der Erde, solange wird es Herzen geben, die sich im gläubigen Credo vor der Allmacht beugen und ihre Kunst in den Dienst des Unendlichen stellen.

Bruno Zwiener, der schlesische Künstler, ließ in kurzen Zwischenräumen zwei Kultserien folgen: »Hymnen und Psalmen« und »Sursum corda«. Allein das Bewältigen der Riesenplattenformate, besonders in den Sursum-Corda-Blättern zeugt zur Genüge von der Intensität und bezwingenden Gewalt seiner Gedankenwelt, von der Wucht seiner Empfindungen.

Rein als physische Leistung gewertet, stellen die zwölf Platten eine Energiemenge dar, die zu bewundern bleibt, ganz abgesehen von der Tiefe und Weite des Zauberreiches der Architektur des Kultes und des reinen Menschentums, in das er uns in den beiden Folgen führt. Da auch der Künstler zumeist in seinem Innenleben das Typische gerade der Zeit, in der er schafft, spiegelt, so werden seine Arbeiten, vor allem die religiösen Inhalts, auch als Zeichen unseres religiösen Empfindens überhaupt anzusehen sein. Jede neue Zeitepoche bringt Außen- und Innenwelt in neue sichtbare formale Beziehungen. Vom Expressionismus mag abzuwarten sein, welch neue Werte aus einer Verbindung der religiösen Kunst mit den neuen Ideen erstehen können. Für die Gestaltung der Hymnen und Psalmen in der Kunst bleiben, auch bei den alten bewährten Formen, nur das Himmelanstrebende, das Grandiose, die Linien, die aus der Tiefe, aus dem Suchen und Tasten des Zeitlichen hinauf in das Wesenlose, in Licht und Höhen führen.



BRUNO ZWIENER (BRESLAU) DIES IRAE

Radierung. Aus dem Zyklus »Hymnen und Psalmen«

vom Priestergreis mit wuchtenden Händen den erschauernden Versammelten gleichsam in die Herzen gehämmert. Tuet Buße, solange es noch taget! — Da krampft der demütige Beter die Hände zum mea culpa, Erbarmen, Erlösung, o Herr! Aus d. Dämmerschein des Abends leuchtet in Hoffnung und Zuversicht die Stola des Priesters im Beichtstuhl. Miserere mei. Durch die hohen gotischen Fenster leuchten die letzten Strahlen der untergehenden Sonne und im Dunkeln knien demutsvolle Gestalten. Bild wird zum Symbol. — Die Schatten sinken tiefer, Kerzen flakkern auf, der Dom füllt sich von neuem, brausender Orgelton schwingt durch die Hallen und dankerfüllt stimmt das sündenbefreite Volk ein in den ambrosianischen Lobgesang: Te Deum laudamus. Ein Brausens ist's, gleich dem des gewaltigen Windes am ersten Pfingsten und hernieder senkt sich auch hier der Geist über die gläubige Menge; während das Tantum ergo die Ergriffenheit in die weit sich vertiefende Kathedrale trägt. Leise tönt das Glöcklein in die feierliche Stille des Segens und wieder hebt die Orgel an — zum Preise der Makellosen: Das Ave Maria.

Die Sprache der Linie kann begeisternd und voll überquellenden Reichtums sein, aber auch still und zurückhaltend wie die Konturen des einfachen Dorfkirchleins. Die Gotik schuf uns zum Preise des Allgewaltigsten den gotischen Dom, die gotischen Säulen, die gotische Plastik, das gotische Rankenwerk, erfüllt von symbolischer Kraft, ein mahnendes steinernes Sursum corda. Und in diese gigantischen Kathedralen führt uns der Künstler. Klein und winzig stehen die Menschen in diesen Pfeilerbauten und vernehmen die donnernden Mahnrufe des Priesters, wie in dem Blatt Dies irae. Dies irae, dies illa, Solvet saecium in favilla, Tag des Zornes, Tag der Zähren, Wird die Welt in Asche kehren, Tuba mirum spargens sonum, Per sepulclera regionum, Laut wird die Posaune klingen, durch der Erde Gräber dringen. Hart und schwer fällt Wort um Wort,

So steht vom ewigen Geist durchweht und in Göttlichem ergriffen das neue Radierwerk Zwieners da, ein Stück inneres Erleben, eine bewundernswerte Arbeit. Zweifellos enthält gerade der christliche Kult mit seinen alten Traditionen und der in ihm steckenden Kraft die Möglichkeit, dem Künstler viel Neuland zu erschließen. Es beweist dies auch die neueste Folge Sursum corda und die demnächst in einem großen westdeutschen Verlage erscheinenden Papstblätter mit sechs Prachtszenen im Petersdom. Auch der Kunstverlag Seitz, der sich für die zuerst genannten beiden Folgen durch vornehm geleitete Publikationen verwendet, erwirbt



BRUNO ZWIENER (BRESLAU) REQUIEM AETERNAM
Radierung. Aus dem Zyklus »Hymnen und Psalmen«

sich um die christliche Kunst nicht geringe Verdienste, das Werk selbst aber verdient dieses Interesse auch der Kunstliebhaber im reichsten Maße. Wer es wie dieser Künstler versteht, dem religiösen Empfinden der Zeit, den feinen Schwingungen unserer Seelen diesen äußeren Ausdruck zu verleihen, der bedarf auch der Zustimmung der Presse, der Kunstverleger und nicht zuletzt der Hüter und Pfleger christlicher Kunst.

Dr. Erwin Friedländer

Bücherschau

ROMLITERATUR

Aus der Fülle von aktuellen Werken, die anläßlich des „anno santo" erscheinen, sei hier auf einige, die besonders für die katholische Wallfahrer in Betracht kommen, hingewiesen.

An erster Stelle darf genannt werden: Anton de Waal, Rompilger, 11. Auflage, herausgegeben von Prälat Dr. Johann Peter Kirsch-Freiburg (Verlag Herder, Freiburg i. Br. Mit 21 Plänen und Kärtchen, einer Eisenbahnkarte von Italien, einem großen Plane von Rom und 83 Bildern, 12° XX und 456 S. Geb. in Dermatoid, biegsam M. 8.60). Wer Zeit und Muse hat, lese vorher das alte, aber immer noch nicht veraltete Roma sacra von Anton de Waal (1. Auflage 1905). Auf wissenschaftlicher Grundlage wird dort populär, begeisternd und doch kritisch in das „ewige Rom", so wie wir Katholiken es lieben und verehren, eingeführt. Trotzdem wird jeder, ob er obiges Werk nun kennt oder nicht, zu dem „Rompilger" greifen, denn da findet er alles praktisch, übersichtlich und konzentriert zusammengestellt. Neben den notwendigen Winken für die Vorbereitung und Reise, Angaben über Unterkunft, Verkehr, Preise usw., sind in sehr gutgeschriebenen Abschnitten die wichtigsten historischen Daten, eine Besichtigung der Stadt in fünf Tagen, die Stiftungen, Vatikan und Kurie, die sieben Hauptkirchen, das heidnische, das altchristliche, das mittelalterliche, das Rom der Renaissance und des Barocks und der neuesten Zeit und die Kunstsammlungen zusammengestellt. In eigenen Abschnitten werden die bedeutendsten Städte und Wallfahrtsorte und die nächste Umgebung Roms behandelt. Besonders wertvoll für den Rompilger sind die zuverlässigen Notizen über religiöse und kirchliche Angelegenheiten. Die gut gewählten Abbildungen sind außerdem angenehme Erinnerungsbilder. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß das schön ausgestattete Buch für jeden katholischen Rompilger unentbehrlich ist.

Eine andere Linie verfolgt Hermann Otto Fichtner in seiner Romfahrt, Kurzer kunstgeschichtlicher Führer durch die ewige Stadt (Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet,

München. Mit einem Stadtplan und 11 Bildern durch die ewige Stadt. Kl.-8° 216 S. in Leinwand M. 2,50). Er will aus dem ungeheueren Aspekt der riesigen Stadt den Wandel der Kunst zu einem konzentrierten Erlebnis gestalten. Mit Feingefühl und Takt, sowie mit kunstpädagogischer Schulung wird diese Aufgabe gelöst. Gerade die Gebildeten, die christliche Kunst geistesgeschichtlich begreifen wollen, sei dieses tiefer schürfende Büchlein empfohlen.

Einen speziellen Ausschnitt, der allerdings einen Brennpunkt römischer Kunst erschließt, bringt das Büchlein von Ludwig Freiherrn von Pastor, Die Fresken der sixtinischen Kapelle und Raffaels Fresken in den Stanzen und den Loggien des Vatikans (Verlag Herder, Freiburg i. Br. Mit 5 Tafeln. 12°. VIII und 170 S. Geb. M. 4.—). Es ist ein Auszug aus seiner Papstgeschichte Bd. II—V und umfaßt all das in erschöpfender Zusammenstellung, was dort zerstreut gesagt ist. In Rom selbst oder zur Vorbereitung wird dies Büchlein auch für Kenner sehr willkommen sein und wird hoffentlich dazu beitragen, nach der Romreise zu dem unvergeßlichen Werk der Papstgeschichte selbst zu greifen, um zu dem optischen Erlebnis das geistige zu gesellen.

Eine hübsche Erinnerungsgabe ist der Abreißkalender: Roma aeterna, herausgeg. von Prälat Konrad Kümmel und Matthäus Gerster (Zürich und Stuttgart, Montana-Verlag. Mit 52 Abbildungen M. 2.—, auch in einem hübschen Umschlag erhältlich). Er wird als Vorbereitung wie als Erinnerung die wichtigsten Punkte Roms in schönen großen Abbildungen vor Augen führen.

Auf ganz neuzeitliche Bedürfnisse ist eingestellt das Büchlein »Der Vatikan in Kunst und Geschichte«, zur Aufführung des ersten Films der »Calig« M. b. H. Freiburg i. Br. zusammengestellt und eingeleitet von Dr. Oscar Gehrig, Berlin, Deutsch-Literarisches Institut 1925. (32 S. Mit vielen Abbildungen M. 0,80.) Es ist das Propagandabüchlein für einen fünfteiligen Film mit Aufnahmen des Vatikans und des Hl. Vaters anläßlich des Eucharistischen Kongresses.

München. Georg Lill

Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. 56—60. Auflage. Autorisierte Neuausgabe. Verlag C. L. Hirschfeld, Leipzig. Brosch. 4.50 Mk., Pappband 6 Mk.

Man erinnert sich wohl noch des Aufsehens, das im Jahre 1890 ein Werk »Rembrandt als Erzieher« hervorrief. Das Buch gehörte für lange Jahre zu den meistgelesensten und es gehörte zum »guten Ton«, über den anonymen Verfasser und sein Werk zu diskutieren. Den Überschätzungen, die gewiß vorkamen, standen die Unterschätzungen gegenüber, die dem Buche nur den Charakter eines literarischen Modeprodukts zusprechen wollten. Daß es sich um mehr handelte als um eine Eintagserscheinung, erhellt allein aus der sonst wohl nur selten erreichten Auflageziffer. Wer sich heute in des »Rembrandt-Deutschen« Ausführungen vertieft, staunt über die Treffsicherheit der Anschauungen, die, was z. B. die Politik angeht, sich so erfüllten, wie sie der Verfasser voraussah.

Das Geheimnis, das jahrzehntelang über dem Verfasser schwebte, wurde in der obigen Neuauflage enthüllt. P. Benedikt Momme Nissen, der diese Auflage besorgte, zieht die Tarnkappe von dem »Deutschen« und lüftet sein Visier. Ein Freundschafts-Denkmal wurde so gesetzt.

Der Rembrandtdeutsche ist August Julius Langbehn, der zu Hadersleben in Nordschleswig am 26. März 1851 als Sohn des Subrektors am dortigen Gymnasium geboren ward. Das Studium der klassischen Archäologie führte ihn, der vorher in Kiel Naturwissenschaft und Matemathik studiert hatte, zum erstenmal nach München, wo er auch 1880/81 mit der Dissertation »Die Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst« den Doktorgrad erwarb. Wenn Langbehn auch längere Zeit in Dresden weilte, so wurde München-Bayern doch zu seiner zweiten Heimat. Sein häufiger Aufenthalt in München führte ihn auch nach Puch bei Fürstenfeldbruck an das Grab der hl. Edigna. Die Edignastudien und seine Sympathie für die katholische Kirche führten in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu seinem endgültigen Übertritt in Bayern. Testamentarisch bestimmte Langbehn, daß seine irdischen Überreste nach Puch geschafft und dort nächst der Pfarr- und Wallfahrtskirche bestattet werden sollten. Als er am 30. April 1907 in Rosenheim auf einer Reise nach Tirol starb, da wurde des Lebenden Wunsch erfüllt und einsam, wie Langbehn gelebt, so einfach vollzog sich auch die Übersiedlung seiner sterblichen Reste nach Puch. Ein arbeitsreiches, gedankentiefes Leben fand dort die letzte Ruhe. Arbeitserfüllt waren seine Lebenstage gewesen. Schon als Student mußte er von der Hände Arbeit leben, nicht als der erste, aber als einer der vielen Werkstudenten, die es auch in der Vorkriegszeit gab.

Soviel aus dem Leben des Verfassers, das hier aus Freundeshand zum ersten Male aufführliche Darstellung fand. Über das Werk selbst sich heute noch zu verbreiten, wäre absurd. Es gibt wohl kaum jemanden, der sich zu dem gebildeten Deutschland rechnet und es nicht gelesen hätte. Künstlern und Kunstfreunden sei namentlich das Kapitel: »Deutsche Kunst« zum Studium empfohlen mit dem Unterkapitel: Religiöse Kunst, das mit den Worten schließt: »Eine frömmelnde Kunst ist schlimmer als eine gottlose; und eine fromme Kunst ist besser als beide.« W. Z.

Heinrich Höhn, Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Mit 135 meist ganzseitigen Abbildungen. 144 S. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein i. Taunus und Leipzig, M. 3.30.

In den weitbekannten »Blauen Büchern« erscheint hiermit zum erstenmal ein Buch über deutsche Graphik. Von den Blockbüchern und den Anonymen angefangen werden uns die bedeutendsten Blätter von Wohlgemuth, Dürer, Cranach, Grien, Beham, Springinklee, Pencz, Weiditz, Altdorfer, Huber, Burgkmair, Wechtlin, Holbein, Amman, Manuel Deutsch, Flötner, Leu, Graf, Stimmer vorgeführt und zwar in jenen scharfen, technisch erstklassigen Aufnahmen, wie wir es bei diesem Verlage allmählich für selbstverständlich halten. Der kurzgefaßte Einleitungstext und die Anmerkungen bringen das Wesentliche des Historischen und Künstlerischen, ohne sich ins Fachwissenschaftliche zu verlieren. So ist ein richtiges Hausbuch entstanden, das auch in die abgelegenste Hütte eines deutschen Kunstfreundes zu dringen würdig ist.

München. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Juristischer Beirat. Für die Künstlermitglieder der »Deutschen Gesellschaft« wurde eine Rechtsberatungsstelle in allen Fragen, die mit künstlerischen Aufträgen und Honorarforderungen zusammenhängen, eingerichtet. Die Beratung ist kostenlos. Man wende sich wegen derartigen Anfragen an die Geschäftsstelle, die nach Prüfung der formalen Fragen (Zugehörigkeit) die Angelegenheit an Herrn Rechtsanwalt Roman Simon, München, Kaufingerstraße 29, weitergeben wird. Die Vorstandschaft.

Ausstellungen

DIE FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION 1925

Aquarell — Pastell — Plastik

Ende März wurde die erste offizielle Ausstellung des Berliner Kunstjahres 1925 eröffnet; mit einer Spezialausstellung der alten „Secession“ unter Corinths Führung tat man einen nicht schlechten Griff, wenn auch von restloser Lösung der gestellten Aufgaben nur in den wenigsten Fällen gesprochen werden kann. Zunächst dachten viele an bevorstehende Verstärkungen aus den Reihen der vor kurzem aufgelösten „Freien“ Secession, der Liebermanngruppe, die sich durch die organisierten, neubelebten Akademieveranstaltungen überlebt hatte, aber das Gesicht der „Corinther“ zeigte nach der Richtung hin kaum Veränderungen. Dafür bemerkte man auf dieser „Aquarell- und Pastellschau“ einige Gäste, die das Niveau zu heben imstande waren. Im Ganzen sind, um es vorwegzunehmen, bemerkenswerte farbige Akkorde erzielt worden, besonders da, wo das echte Aquarell erschien. Wir erlebten etwas, was ungefähr in der Mitte zwischen den in den letzten Jahren üblichen Schwarz-Weiß-Ausstellungen und einer der andern, allgemeinen, technisch wie stofflich nicht begrenzten Veranstaltungen liegt. In seiner Ansprache betonte Lovis Corinth folgendes: „Gegenwärtig haben wir neben der Plastik unsere Ausstellung nur auf Aquarell und Pastell beschränkt, da unsere kleinen Räume eine ausreichende Erfüllung des Themas „Zeichnende Künste“ nicht zulassen. Aber auch der bekannte Ausspruch: Zeichnen heißt Weglassen, hat für das Aquarell und das Pastell dieselbe Bedeutung. In unserer Ausstellung zeigen wir ein typisches Beispiel für unsere Kunstauffassung in den Werken des französischen Malers Paul Signac, des Präsidenten der Société des Indépendents. Er sandte uns auf unseren Wunsch eine größere Kollektion seiner neuesten Aquarelle, indem er uns deutschen Künstlern die Hand bietet zu einem ideellen Zusammenarbeiten.“

Inwieweit hat Corinth bezüglich dieser Secessionsausstellung nun recht? Insoweit, als gerade er selbst am typischsten noch von allen Ausstellern die thematisch angedeutete „Entwicklung des Stils aus der Technik“ aufgezeigt. Als Aquarellist. Viel mehr als sein Kollege aus Frankreich, der eine Reihe in sich gleichmäßiger kolorierter Zeichnungen gibt. Nicht als ob er das reine Aquarell nicht beherrschte. In ziemlich klarer, vielleicht für die duftige Leichtigkeit dieser Kunstarten doch zu klarer und vorsichtiger Hängung und Anordnung bieten sich fast vierhundert Werke dar. Von der flüchtigen, doch prägnanten kolorierten Bleistiftskizze bis zum fast bildmäßigen Großaquarell und Pastell. Die sich hieraus ergebenden Grenzverwischungen können freilich mitunter verwirren. Ohne Frage, aber die Leitung muß ja gewußt haben, warum sie die Grenzen etwas weiter steckte. Oder war's Mangel an verfügbaren Typen? In Berlin, wo eine Aquarellschau symptomatische Bedeutung haben muß, weil im Tempo dieser Stadt während der letzten Jahre nicht zuletzt das führende neue Aquarell erzeugt worden ist? Es war somit Aufgabe der Secession, heute einmal in engerem Rahmen zusammenzufassen, was sich bruchstückweise bisher wiederholt gezeigt hat. Daß hierbei auch geschickte Mitläufer, die im Aquarell einen „billigeren Ersatz“ für das Ölbild suchen, auftreten, darf heute kaum verwundern. Erst recht nicht im Rahmen einer Gruppenausstellung, die eben nun einmal ihre Mitgliederschaft möglichst vollzählig zu Wort kommen lassen will. Doch heben sich gut diejenigen heraus, die im Aquarell wie im Pastell bewußt auf den „Zusammenhang zwischen Motiv und Technik“ hinarbeiten und dabei, ohne sich historisch zu orientieren, eine Art „Zwischenform zwischen Zeichnung und Malerei“ aufzeigen. Alle Möglichkeiten von Feststellungen, Notizen oder Selbstaufklärungen tun sich vor uns auf; Hand in Hand geht damit die Liebe des heutigen Kunstfreundes und Sammlers zur künstlerischen Handschrift und das verständnisinnige Auskosten ihrer Reize.

Wollen wir eine ungefähre Gruppierung vornehmen, so können wir außer von den reinen Aquarellisten sprechen von den Stilisten, die auch zum Teil recht stark sind, dagegen von einer Minderzahl der Naturalisten, Luministen und Koloristen neben Bildstrebigen, die schon über das Programm der Ausstellung hinausgehen, und einigen „Routinierten“, die an der Oberfläche haften bleiben. Unter den Erstgenannten, die wir in jeder Hinsicht voranstellen müssen, bildet wiederum fast eine Gruppe für sich: Corinth. Auf ein paar Töne führt er den Extrakt seiner Walchenseelandschaften nun zurück in unerhörter Kühnheit und Sicherheit. Doch scheint ihm das leichter von der Hand zu gehen, als es in Wirklichkeit der Fall ist bei diesem Schöpfer des modernen klassischen Aquarells. „Corinth malt viele Stunden an einem Aquarell, oft länger als an einem Ölgemälde, er arbeitet mit äußerster Anstrengung, dieser eigentümlichen Technik in seiner Art Herr zu werden“, so und noch eingehender schildert Charlotte Berend die Arbeitsweise ihres Malergatten; wie Keiner gestaltet er aus der verlaufenden Farbe, bis zur Unnachahmlichkeit. Der begabte Kohlhoff hat vieles von dieser Technik in sich, auch im Hinblick auf einen anderen klassischen Aquarellisten: Delacroix. Deierling bringt auf ähnlichem Wege vergeistigte Landschaftsergebnisse zustande. Aquarellisten im echten Sinne sind ferner Röhricht, mit pikanten und knappen Mitteln Gerson, in seinem Schmelz Kath, bisweilen Spiro und Scholtz. Daneben, wenn auch manchmal nur in den Ecken aufzustöbern mit Einzelblättern weniger bekannte wie Beringer, Friedmann oder Nowak. Krauskopf, dessen „Sommerfest“ ordentlich leuchtet, ist zu nennen und der kluge Waske in einigen Großaquarellen, wie wir sie in der Art von Kokoschka her kennen. Im Ganzen wirkt Waske noch stark dekorativ und leitet auch sonst zu den genannten Stilisten über. Bató, in der Farbe so fein und abwägend, in der Form sicher und fest, steht da neben Hartmann und dem biedermeierlichen Illustrator Simon; in

seinem Ernst hinterläßt Zeller, der sich glücklich hier auf Kleinformate beschränkt, starke Eindrücke. Es liegt viel Empfindung über den bisweilen farbenglühenden Blättern; seine „Verkündigung“, eines der wenigen religiösen, vor allem religiös durchfühlten Beispiele auf dieser Ausstellung, zeigt sympathische Eigenart in der Auffassung. Leicht und behutsam tritt der Engel von hinten an die angehende Gottesmutter heran. Ins Große gehen die schweren Arbeiten Domscheits, und Dix leistet bei gleichzeitiger formaler Auflockerung nach der farbigen Seite hin Beachtliches, wenn wir seine einfigurigen, gegenständlich für diese Technik tragfähigen Blätter herausnehmen; meisterhaft verbindet er Grau mit Rosa. Dagegen verhaut sich auch diesmal wieder der überrevolutionäre, darin doch wohl etwas überlebte Dresdener Felixmüller, neben dem sein Landsmann Böckstiegel ehrlicher wirkt. Anders dagegen feinfühlige, kolorierende Zeichner wie Büttner oder der humorvolle Großmann. Der Historie widmen sich zum Teil im großen Format Steinhardt und Hegenbarth, dieser als Illustrator des Alexanderzuges gegen die Perser. Der Sonne und dem Licht haben sich Neumann und der treffliche Münchner Hüther verschrieben, und als Vertreter eines sehr vorsichtigen, gesunden Naturalismus steht Michelson am rechten Außenflügel. Zwischen all denen nun der Franzose: Signac tritt hier nicht mehr als der bekannte Pointillist auf, er zeichnet und koloriert ganz einfach, fängt wie einige der anderen Licht und Sonne ein; freilich ist das Betonen der Bleistiftlinie im Aquarell für manchen Kleineren eine Klippe, an der er als Aquarellist strandet. Es gibt da ein Entweder — Oder. Unter den Meistern des Pastells und denen, die sich in dieser Technik hier versuchen, führt unentwegt Lesser Ury. Sein „Raucher“ ist als Pastell motivlich wie technisch eine restlose Lösung, die auf ihrem Gebiete in der Ausstellung alles schlägt wie die Corinthschen Aquarelle die anderen. Unter Jaekels fein studierten figürlichen Pastellen ragt die „Schlafende“ hervor; das andere ist reichlich bildmäßig, ruhig. Dettmann und Paeschke noch mit Landschaftspastellen, der Letzte bringt als geehrter Fünfziger eine ganze Kollektion aus allen möglichen Städten, darunter einen flotten, überzeugenden „Blick von St. Peter“. Überhaupt, man merkt, daß unsere Künstler wieder „Studienreisen“ nach Italien und Spanien, dem jetzt bevorzugten Lande, machen; die Paletten sind mächtig aufgehellt, die südliche Landschaft überwiegt beinahe — noch nicht ganz, gottlob.

Die Plastik ist diesmal nicht von der Frische, die man in solchem Rahmen erwarten müßte; auch Lederers Kleinplastiken retten die Situation nicht, Schiffner mit seinen geglätteten, die Struktur unterdrückenden Holzfiguren schon gar nicht. Milly Stegers Marmormädchen, mehr noch als das Duett, Thoraks empfundene, hingegebene „Fromme“, sowie die guten Büsten Isensteins und Martin Müllers (Kerr hie, Tiedtke dort, wie viel Witz unwillkürlich!) springen in die Bresche. Mit einer Kollektion ist Wenck als der Repräsentant einer älteren Generation so eine Art ruhender Pol; der Bronzeplastiker ergänzt hier gut den Marmorbildner, den man in den letzten Jahren ausgiebig vertreten sah. Diesmal gilt es, den Sechziger zu ehren. Eine frohe Note bringen Pottners farbige Fayencetiere ins Ganze. Der Katalog wurde versuchsweise um literarische Beiträge von Brieger, Charlotte Berend und Wenck bereichert; nur das neue Zeitschriftenformat scheint unpraktisch zu sein. Dr. Gehrig

»SCHAFFEN UND SCHENKEN«

Unter diesem Titel hat die Berliner »Werkfreude«, Bücherstuben G. m. b. H. (W. 35) eine lehrreiche Ausstellung zur Kommunion, Konfirmation, Schulentlassung veranstaltet, die nach Gegenständen Bücher, Bilder, Graphik, Kleinplastik, Keramik, Treibarbeiten, Schmuck, gut geformte Dinge des Gebrauchs und kleine Geschenke in bunter Folge umfaßt. Die Aufgabenstellung, die auch, besonders was die offiziellen Seiten anbelangt, auf zeitgegemäße Auftragserteilung hinzielt, geht zur Genüge aus dem Programm hervor. Darum werden z. B. auch Erinnerungsscheine und Medaillen, alte und neue Gesang- und Gebetbücher, Bibeln, Heiligenbilder und andere Erzeugnisse kirchlicher Kunstpflege gezeigt. »Wir möchten der Jugend zum Beginn ihres neuen Lebensabschnittes nur Geschenke geben, die in Material, Formgebung und Arbeit qualitätvoll sind und in der Auffassung dem Alter des Beschenkten entsprechen.« In enger Fühlungnahme mit dem Reichskunstwart, den verschiedenen christlichen Presse- und Künstlerorganisationen, so auch dem Berliner Kreis katholischer Künstler, der in der Jury mitvertreten war, ferner mit den in Frage kommenden Werkstätten in Berlin und im Reiche, sind die Veranstalter bereits bei diesem ersten Versuch zu einem befriedigenden Ergebnis gekommen; man möchte nur wünschen, daß der Ausstellung, der natürlich ein Verkauf angeschlossen ist, hier wie in anderen Städten die erforderliche Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Das Material wandert kollektiv von Berlin aus durch das Reich, zunächst nach Hannover und Königsberg. Mit gutem Einfühlungsvermögen in die Volkspsyche hat man sich von abstrakten Ideologien freigehalten und eine tragfähige Basis gewählt; es ist ja schon Vieles erreicht, wenn Geschmackliches und ernste Solidität die Süßlichkeiten verdrängen können. Aus der Fülle des Gebotenen greifen wir kurz heraus die Holzplastiken und Keramiken von Otto Hitzberger (Krippe, Pietà) und seiner Schule, das Kruzifix von Erdmann, eine eigenwillige Arbeit, von Ludwig Gies den silbernen Anhänger »Madonna«, die prachtvolle Hl. Familie und die Madonna, Keramiken farbig glasiert von Marg. Scheel (Rostock); ferner die goldglasierten Statuetten der Karlsruher Manufaktur, Glasmalereien und Mosaiken — im Ausschnitt — von Puhl und Wagner, Heinersdorff, Graphiken von Resi Brandl, Dörthe Ulmer (Heilige!), Verlagsgraphik von Amsler & Rudhart. Th. v. Gosens Plaketten, Erinnerungsstücke, daneben schlichter wie reicherer Schmuck von Jos. Wilm (†) und anderen. Gebrauchskeramiken von Velten-Vordamm und dem Bauhaus, Bucheinbände von Marie Lühr, erlesene Bücher von Herder, einiges schließlich aus dem Deutsch-Literarischen Institut. Gut vertreten ist dann die deutsche Spitzenschule, die Werkfreude selbst mit entzückender Kleidung sowie die Werkstätten Fichert (Zehlendorf). Wesentlich ist die Absicht der Werkfreude, in der Art von Wettbewerben unter der einschlägigen Künstlerschaft in absehbarer Zeit sach- und sinngemäße Lösungen kirchlicher Gebrauchsgraphik (Heiligenbilder, Trauscheine, Kommunions- und Konfirmationsblätter) entstehen zu lassen. Wir wollen unser Augenmerk auf diese Bestrebungen im deutschen Norden richten, um so mehr, als nunmehr durch die Vorarbeit dieser Ausstellung bereits ein Kontakt hergestellt ist.

Oskar Gehrig

Denkmalpflege

ALTE SEIDENSTOFFE ALS RELIQUIENHÜLLEN

Es ist bekannt, daß sehr viele der ältesten Seidenwebstoffe, die uns erhalten sind, aus Reliquienschreinen stammen. Es sei nur erinnert an den „Elefantenstoff" aus dem Aachener Karlsschrein, den „Reiterstoff" aus dem St. Kunibertusschrein in Köln und den „Löwenstoff", der mit dreizehn anderen Stoffresten den Siegburger Schreinen entnommen wurde. Man würde sich aber täuschen, wenn man annähme, solche wertvolle Stoffreste fänden sich nur in den großen Reliquienschreinen. Mögen diese auch die größten und schönsten Stücke enthalten, so werden doch kleinere auch sonst überall in Verbindung mit Reliquien angetroffen. Auf diese möchten wir gerne die Aufmerksamkeit aller, die es angeht, lenken. Überall, wo Reliquien nicht unverhüllt in Schaugefäßen aufbewahrt werden, findet sich Seide als Hülle verwendet, weil man nur den kostbarsten Webstoff für diesen Zweck als angemessen ansah. In sehr vielen Fällen sind die Reliquien in diese Seidenhüllen fest eingenäht. Wenn in solchen Fällen die Seide ungemustert ist oder ersichtlich aus einem der letzten Jahrhunderte stammt, so finden sich darunter doch recht oft noch ältere und manchmal überraschend alte gemusterte Seiden. Die Ehrfurcht, mit der man die Reliquien behandelte, ließ es nicht zu, bei einer Instandsetzung der Hüllen das Alte völlig beiseite zu werfen und das Neue an seine Stelle zu setzen. Man ließ deshalb oft die alte Seide ganz unberührt und nähte das Ganze in eine neue moderne Seide ein. Derselbe Vorgang konnte sich auch öfter wiederholen, so daß mehrere Schichten verschiedenen Alters übereinanderliegen. Daß man bei einer Neufassung von Reliquien in der Gegenwart, die älteren Hüllen gewöhnlich nicht mehr mit dem Respekt wie früher behandelt, bedarf wohl kaum besonderer Hervorhebung. Sicher ist in den letzten Jahrzehnten hierdurch vieles verloren gegangen. Die durch Staub und Schmutz entstellten Läppchen und Fetzen wurden hinsichtlich ihres Wertes nicht erkannt und achtlos weggeworfen. Das darf in Zukunft nicht mehr vorkommen und wir möchten zu diesem Zwecke einen praktischen Vorschlag machen. Es sollte in allen Diözesen eine Vorschrift erlassen werden, durch die bestimmt wird, daß in allen Fällen, wo Reliquien eine neue Umhüllung erhalten sollen, die Öffnung und Untersuchung der alten Hüllen durch eine sachverständige Stelle, am besten die Leitung des Diözesanmuseums (oder in Bayern durch einen der geistlichen Konservatoren des Landesamtes) zu geschehen hat. Vor allem aber sollte die Anordnung getroffen werden, daß die zahlreichen, geradezu verwahrlosten Reliquien, die sich in Kirchen, Sakristeien und Pfarrhäusern oft finden und deren Echtheit und Zugehörigkeit unbekannt oder ganz zweifelhaft ist, samt und sonders an das Diözesanmuseum eingeschickt werden. Mit Schmutz und Spinngeweb bedeckt und halb vermodert und verfallen befinden sie sich in einem unwürdigen Zustande, der mit Recht als skandalös empfunden wird. Im Diözesanmuseum könnten dann die Umhüllungen untersucht und die Reliquien selbst einem würdigen Sammelgrab in geweihter Erde übergeben werden. Es muß unbedingt davon abgeraten werden, daß etwa die Pfarrer selbst die Untersuchung vornehmen, weil das Auftrennen der oft sehr morschen Stoffe größte Behutsamkeit und Vorsicht erfordert und weil ihre Reinigung nur unter fachmännischer Leitung stattfinden kann.

Es darf hier der Anregung wegen vielleicht darauf hingewiesen werden, daß das Paderborner Diözesanmuseum durch systematische Beachtung und Untersuchung auch der unscheinbarsten Reliquienhüllen sich bereits den Grundstock einer kleinen Sammlung alter Seidenreste schaffen konnte, die eine recht wertvolle Ergänzung zu den vorhandenen Paramenten bietet. Besonders häufig fanden sich solche Reste in den Bleikapseln oder Tongefäßen, die als Sepulchra in Altären gedient haben. So wurde 1923 im Sepulchrum des Altares der bekannten Bartholomäikapelle in Paderborn ein schöner ostiranischer Stoffrest mit Entenmuster aus dem 10. Jahrhundert gefunden. In der Folgezeit wurden dann die bereits im Besitz des Museums befindlichen eingenähten Reliquien untersucht, wobei sich ergab, daß selbst in den so häufig vorkommenden, kleinen kissenartig genähten Reliquienpäckchen oft unter der äußeren Hülle sehr schöne, noch ganz unbekannte Seidenstoffreste erhalten sind. Im Jahre 1924 wurden auf Anregung des Museumsleiters drei alte Reliquienschreine der Pfarrkirche zu Neuenheersee, Kr. Warburg i. W., mit dem Erfolge untersucht, daß 17 alte Stoffreste zutage traten, die jetzt gereinigt und unter Glas gelegt als Leihgabe im Museum aufbewahrt werden. Das älteste der in Neuenheerse gefundenen Stücke zeigt einen goldgelben Steinbock mit blauen Hörnern auf rotem Grunde und gehört zu einem sassanidischen Reiterstoff des 6. Jahrhunderts. Ferner fanden sich dabei sechs ostiranische Seidenreste aus dem 8. bis 10. Jahrhundert, mehrere byzantinische Gewebe aus dem 7. bis 11. Jahrhundert, ein besonders schönes Stück sizilianischer Herkunft — nächst verwandt dem sog. Hexenstoff zu Vich in Spanien — aus dem 12. und als jüngstes ein italienischer Stoff des 13. Jahrhunderts aus Lucca. Ganz vor kurzem erhielt das Museum vom Pfarramte zu Stockum, Kr. Arnsberg, in dankenswerter Weise ein Paket verfallener und halb vermoderter Reliquien, aus deren Hüllen fünf alte wertvolle Seidenreste herausgelöst werden konnten, von denen drei Fragmente eines spätantiken, wahrscheinlich syrischen Reiterstoffes waren, der — etwa um 600 entstanden — dem prächtigen, eingangs erwähnten Stoff aus St. Kunibert in Köln sehr nahe verwandt ist, während die beiden übrigen Reste in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Lucca entstanden sein dürften. Handelt es sich auch in allen Fällen um kleinere Fragmente, die nur ganz selten das Muster ganz wiedergeben, so sind sie doch bei der Seltenheit solcher Reste an sich schon recht wertvoll, besonders aber in ihrer Zusammenstellung in einem der Forschung jederzeit zugänglichen Museum.

Paderborn. A. Fuchs

Personalnachrichten

HANS BRANDSTETTER †

In den ersten Tagen des Jänners ist knapp vor seinem 71. Geburtstag Professor Hans Brandstetter in Graz gestorben. Nach den Zeitungsartikeln wäh-

rend seines Lebens, zumeist aus den Federn seiner näheren Freunde, hat in manchen Kunstunkundigen die Meinung aufkommen lassen daß hier wirklich ein großer Künstler am Werke ist. Doch schon eine flüchtige Durchsicht seiner Arbeiten zeigt daß hier der Wille immer größer war als das Können. Es war ein Verhängnis für diesen Meister, daß er früh mit Menschen zusammenkam, die Kunst und Kunsthandwerk nicht zu trennen vermochten, was allerdings gerade bei plastischen Schöpfungen nicht immer leicht ist. Brandstetters Anfänge waren allerdings vielverheißend. Seine Heiligenfiguren, Krippenmanderln, Volkstypen waren vorzüglich Hätte sich dieser Mann mit Aufgaben der Kleinplastik beschieden, so hätte sein Werk dauernde Bedeutung. Er hatte weder an die Wiener Akademie, noch viel weniger nach Rom gehört, wohin er mit einem Reisestipendium fuhr. Was er einst bei dem Altmeister der kirchlichen Plastik in Steiermark Jakob Gschiel gelernt hatte, das wäre für ihn ausreichend gewesen. Er hat später zwar Hamerling, Wilhelm Kienzl, Peter Rosegger usw. porträtiert, worüber viel Tinte vergossen wurde, doch das Wenigste davon reicht über ein besseres Kunsthandwerk hinaus. Wie unerfreulich ist z. B. das Hebenstreitdenkmal an der Außenseite der Grazer Domkirche. Bei Gschiel studierte er die Arbeiten Führichs, Steinles und der anderen Nazarener und hat sich in diesen strengen Geist der Linie recht gut eingearbeitet gehabt, wie eine Georgsstatue in der Nähe von Krieglach es beweist, die damals entstanden ist. In seine Lehr- und Gesellenzeit fallen die unglückseligen Regotisierungsbestrebungen, der die prachtvolle barocke Innenausstattung der Stadtpfarr- und Franziskanerkirche zum Opfer fielen, ohne daß Gleichwertiges an dessen Stelle gekommen wäre. Da gab es auch für Brandstetter viel zu tun. In der Werkstätte Gschiels machte er auch die Bekanntschaft Peter Roseggers, wo über Brandstetter ausführlich im Grazer Volksblatte einst berichtete. So lebensvoll seine ersten kirchlichen Arbeiten waren, so bedeutungslos sind seine späteren. Man sehe sich nur die Arbeiten in der neuen Grazer Herz-Jesukirche an, so z. B. die Altarfiguren in der größten östlichen Kapelle (Unbefleckt empfangene Jungfrau) oder den figuralen Schmuck des Retable in der Unterkirche. Auch die Engelstatuen der Kanzel befriedigen an solcher Stelle nicht. Nur die Statuetten der knieenden Engel neben dem Tabernakel und die Statuen des Ciboriums haben etwas Ausdruck und beweisen Empfindung. Wien hat in diesem Nagelschmiedssohn verschüttet, was in schönen Anfängen vorlag.

b. b.

Wettbewerbserfolg. Der Dortmunder Bildhauer Walter J. Becker erhielt bei dem Wettbewerb, den die Stadt Mülheim-Ruhr unter den Bildhauern Rheinlands und Westfalens zwecks Erlangung von vier figürlichen Gruppen für die dortige Stadthalle ausschrieb, den dritten Preis. Ein erster Preis wurde nicht verteilt.

Zum Jubiläum des hundertjährigen Bestehens der Kühlenschen Kunst- und Verlagsanstalt in M.Gladbach. Am 1. April d. J. feierte die weltbekannte Kühlensche Kunst- und Verlagsanstalt in M.Gladbach ihr hundertjähriges Bestehen. Am 1. April 1825 von Bernhard Kühlen als eine der ersten lithographischen Kunstanstalten Deutschlands gegründet, hat sie sich aus ganz bescheidenen Anfängen zu einer Weltfirma entwickelt. Hatte schon der Gründer, Bernhard Kühlen, Bedeutendes geleistet, so wurde er doch von seinem Sohne Oskar Kühlen (geb. 11. November 1846) noch übertroffen. Dieser übernahm die alleinige Leitung nach dem Tode des Vaters am 14. Dezember 1879, und unter ihm gelangte die Firma zu jener Ausdehnung und Berühmtheit, die sie weltbekannt gemacht hat. Sind M.Gladbachs Spinnereien und Webereien Weltlieferanten, ist der Volksverein für das katholische Deutschland, der in M.Gladbach seinen Sitz hat, eine allenthalben bekannte Einrichtung, so hat doch den internationalsten Ruf die Kühlensche Kunstanstalt. Kühlens religiöse Bilder sind in allen Formaten in der ganzen Welt verbreitet und haben in religiöser und künstlerischer Hinsicht ein Weltapostolat erfüllt, dessen Aufgabe für die Zukunft nicht minder groß ist. Fast ein Jahrhundert haben Bernhard und Oskar Kühlen an der Spitze des Geschäftes gestanden, und was der Vater, Bernhard Kühlen, mit Mut und Gottvertrauen begonnen, hat sein Sohn, Oskar Kühlen, mit Fleiß und Ausdauer weitergeführt. Seine Hoffnung, den großen Jubeltag der Firma noch zu erleben, hat sich leider nicht erfüllt. Er starb am 19. Juli 1924, und so fällt der Jubiläumstag in ein Trauerjahr. Aus Pietät gegen den Verstorbenen ist darum auch am Gründungstage selbst von allen äußeren Feierlichkeiten abgesehen worden und soll der Freudentag erst nach Beendigung des Trauerjahres öffentlich gefeiert werden. In weiser Vorsicht hat Oskar Kühlen dafür Sorge getragen, daß der Charakter des Geschäftes als katholischer Kunstverlag für die Zukunft gesichert ist, dadurch, daß er gleich nach Beendigung des Krieges, als er zu altern begann und wiederholt von Krankheiten heimgesucht wurde, seinen langjährigen Mitarbeiter Johannes Neuenhofer als Teilhaber aufnahm. Dank dessen Tätigkeit wurde im letzten Jahrzehnt der gewaltige Aufschwung der Firma erreicht, dessen dieselbe sich gegenwärtig erfreut. — Von der großen Förderung der Kunst durch die bisherige Leitung der Kunstanstalt zeugt auch noch die Tatsache, daß der verstorbene Oskar Kühlen sein Wohnhaus mit allen Kunstschätzen der Stadt M.Gladbach zu Museumszwecken für christliche Kunst vermacht hat.

Bücherschau

Ludwig Baldass. Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Mit 100 Bildertafeln nach Werken der Meister Albrecht Dürer, Cranach, Altdorfer, Burgkmair, Peter Vischer u. a. Wien, Kunstverlag Ant. Schroll & Co., 1923.

Der große Einfluß, den Kaiser Maximilian I. auf die Entwicklung der deutschen Kunst am Ausgange des Mittelalters geübt hat, ist längst kein Geheimnis mehr, aber in der letzten Zeit wurde mehr der Einfluß auf die verschiedenen Künste einzeln behandelt und nur in großen Zügen sein Gesamtverdienst gewürdigt. Baldass unternimmt es in diesem Buche, den Verdiensten dieses Mäzenaten in allen Zweigen der Kunst nachzugehen und so die erste Gesamtübersicht zu geben. Der Verfasser zählt nicht bloß die einzelnen Verdienste in sachlicher und chronologischer Reihenfolge auf, sondern bemüht sich auch, die Zweckideen des Fürsten in seiner Unterstützung der Kunst zu finden. Er kommt dabei zu dem Schluß, daß sein

Verhältnis zur bildenden Kunst ein rein literarisches gewesen ist. Der Kaiser hat den Künstler am höchsten eingeschätzt, der am meisten auf seine Ideen einging und seine Gedanken am klarsten herausarbeitete. Die Bilder sind nach den einzelnen Künsten ausgeschieden. Die Architektur ist nur mit dem »Goldenen Dachl« vertreten. Die Plastik wird zunächst durch die Münzen und Medaillen, dann durch das Kunsthandwerk und schließlich mit Stein- und Bronzebildern illustriert. Arbeiten in Holz fehlen merkwürdigerweise ganz. Auch die Malerei kommt nur in sehr bescheidenem Maße auf ihre Rechnung. Tafel- und Wandbilder und Miniaturen sind nacheinander abgebildet. Der größte Teil der Bilder (36—38, 40—100) ist entsprechend dem Schwergewichte der Aufträge aus dem Gebiet der Graphik genommen, und hier finden wir fast alle die großen und die kleinen Meister vertreten: A. Dürer, Hans Burgkmair, A. Altdorfer, Leonhard Beck, Hans Schäuffelin, Jörg Breu, Daniel Hopfer, Hans Springinklee, Wolf Traut und Hans Dürer. Die Illustrationen, namentlich die graphischen, sind gut gegeben, nur bei 5 und 59 macht sich die tonlose Reproduktion recht nachteilig geltend. Zu den einzelnen Bildern ist auf Seite 33—49 eine Erklärung gegeben, welche wegen der historischen Angaben und der Quellennachweise dem Kunstforscher besonders wertvoll sein dürfte. Seite 50 bringt ein Künstlerverzeichnis, das sich leider nur auf die Abbildungen und nicht auf den Text bezieht. Personen-, Sach- und Ortsregister fehlen. Der Preis ist für die reichen Illustrationen mäßig, geheftet kostet das Werk 5 Mark, gebunden 8 Mark. **Dr. M. Hartig**

F. W. Weber, Dreizehnlinden. 208.—211. Auflage. Kleine Geschenkausgabe. 382 S. Paderborn, Ferd. Schöningh. In Halbleinen M. 3.—. Von dem berühmten Epos liegt mit dieser Ausgabe ein kleines handliches Taschenformat vor, das in seinem hübschen Satz und der schlicht-soliden Ausstattung weitgehenden Wünschen entgegenkommen dürfte. **Georg Lill**

Literaturverzeichnis für 1924.

(Die im Jahre 1924 erschienene oder erst verzeichnete deutsche Literatur der christlichen Kunst.)

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik.

Acken J. van, Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf z. liturg. Gesamtkunstwerk. 2. Aufl. Gladbeck, A. Theben, 1923 gr 8⁰ M. 1.—.

Brandt Paul, Vorschule der Kunstbetrachtung. (Mit 373 Abb. u. 4 farb. Tafeln.) Breslau, Ferd. Hirt 1924. 8⁰ Hbwd. M. 7.50.

Bruhns Leo, Die Seele d. rhein. Gotik. Freiburg i. Br., Urban-Verlag, 1924. kl. 8⁰ M. 5.—.

Burckhardt Jakob, Der Cicerone. Eine Anleit. z. Genuß der Kunstwerke Italiens. Leipzig, A. Kröner, 1924. kl. 8⁰ Lwbd. M. 18.—.

Burckhardt Jakob, Geschichte d. Renaissance in Italien. Bearb. v. Prof. Dr. Heinr. Holtzinger. 340 Abb. im Text. Eßlingen a. N., P. Neff Verl. 1924. 4⁰. Geschichte d. neueren Baukunst. 1. Bd. M. 12.—.

Coellen L., Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Darmstadt, Arkadenverlag 1924. gr. 8⁰. M. 3.—.

Darin, Heinrich Wölfflin: Italien u. das deutsche Formgefühl. 8⁰. Düsseldorf, Immermannbund. M. —.50.

Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Text Bd. 3, erste Hälfte. Berlin, W. de Gruyter & Co. 1924. 4⁰. M. 14.—.

Dülberg, Vom Geiste d. deutschen Malerei. 24 Bilder. (2. u. 4. Jahresreihe d. Volksverbandes d. Bücherfreunde.) Berlin, Wegweiser-Verlag 1922. 8⁰. M. 4.60.

Escher Konrad, Kunst der Renaissance. Wildpark-Potsdam. 1924. Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4⁰. Die sechs Bücher d. Kunst. 4. Buch. M. 10.—.

Floerke Hanns, Repräsentanten der Renaissance. Mit 169 Tafeln. München, Georg Müller. 1924. 4⁰. M. 30.—, 40.—, 60.—.

Gobineau J. Arthur, Graf, Die Renaissance. Übersetzung, geschichtl. Kultur, kunstgeschichtl. u. biogr. Einl. u. Erl. sowie Ausw. d. Bildergaben v. Alf. Steinitzer. (Zahlr. Tafeln.) München, Georg Müller Verlag. 1921. M. 10.—.

Gobineau J. Arthur, Graf, Die Renaissance. Deutsch v. Ludwig Schemann. Monumentalausg. Hartenstein, Erich Matthes. Zweifäusterdrucke. M. 150.—.

Gobineau Jos. Arthur, Graf v., Die Renaissance. Berlin, Verlag d. Schiller-Buchhandlung. M. 2.—.

Gobineau J. Arthur, Graf, Die Renaissance. Savonarola, Cesare Borgia. Julius II. Leo X. Michelangelo. Histor. Szenen. Übertr. v. Beruls. Jolles. Die Ausw. d. Bilder, 20 Taf., bes. Emil Schaeffer. 69—76 Tsd. Leipzig, Insel-Verlag. 1924. 8⁰. M. 7.—.

Gronau Georg, Die Kunst d. Renaissance in Italien. 12. verb. u. erw. Aufl. Mit 362 Abb. i. Text, 16 Farbendr.-Taf. u. 8 Taf. i. Lichtdr. 4⁰. (Springers Handbuch f. Kunstgesch.) Leipzig, A. Kröner. 1923. M. 18.—.

Gurlitt Corn., Die deutsche Kunst seit 1800, ihre Ziele u. Taten. Berlin, Bondi G. 1924. gr. 8⁰. M. 16.50.

Hausenstein W., Vom Geiste des Barock. Mit 92 Tafeln. 2. Aufl. München, R. Piper & Co. 8⁰. M. 12.—.

Huth Hans, Künstler u. Werkstatt d. Spätgotik. Augsburg, A. Filser. 1923. 4⁰. M. 7.50.

Kauffmann Hans, Albrecht Dürers rhythm. Kunst. Leipzig, E. A. Seemann. 1924. 8⁰. M. 6.—.

Kuhn Albert, P. Prof. Dr., Grundriß d. Kunstgeschichte. Mit 695 Abb. im Text. Einsiedeln, Verl. Benziger & Co. 1923. 8⁰. M. 12.50.

Landsberger Franz, Prof., Vom Wesen der Plastik. Ein kunst-pädagog. Versuch. Wien, Rikola-Verlag. 1924. 8⁰. (238 Abb.) M. 2.60.

Lempertz Heinr. G. u. C. Becker, Der Weg z. Kunst f. Schule u. Haus. 3 Tl. 3. Einführung i. d. Entwicklung d. Kunst. (Mit 52 Abb.) Köln, J. P. Bachem. 1924. 8⁰. M. 1.20.

Luckenbach H., Kunstgeschichte. München, R. Oldenbourg Reimanns Weltgeschichte. 11. Bd.

Michel Wilh., Das Teuflische u. Groteske i. d. Kunst. 2. Aufl. Mit 103 Abb. München, Piper & Co. gr. 8⁰. M. 3.—.

Nagler Georg Kaspar Dr., Neues allgemeines Lexikon oder Nachrichten v. d. Leben u. d. Werken d. Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. 3. unveränd. Aufl. 25 Bde. 8⁰. Leipzig, Schwarzenberg & Schumann. 1924. M. 200.—.

Osborn Max, Geschichte d. Kunst. 3. Aufl. Berlin, Ullstein. 1924. gr. 8⁰. M. 8.—.

Osthaus Karl Ernst, Grundzüge der Stil-

entwicklung. Hagen. 1918. Jetzt München, Georg Müller. M. 4.—.

Ricci Corrado, Geschichte d. Kunst in Norditalien. 2. Aufl. 770 Abb. (ars una species mille.) Stuttgart, Jul. Hoffmann. 1924. 8⁰. M. 10.—.

Rothes Walter, Dr., Christus. Des Heilands Leben, Leiden, Sterben u. Verherrlichung i. d. bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Mit 233 Abb. i. Text. Darunter 4 Farbendr. 8⁰. Köln, J. P. Bachem. 1924. M. 12.50.

Schmitz Hermann, Die Kunst d. frühen u. hohen Mittelalters in Deutschland. 4⁰. München. F. Bruckmann. 1924. M. 15.—.

Steinitzer Alfred, Einführung i. d. italien. Kunst. Mit 240 Abb. auf 80 Tafeln. München, O. C. Recht. (Allgem. Verlagsanstalt München.) 1923. 8⁰. M. 6.—.

Timmling W., Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. 3038. (Kleine Literaturführer, Bd. 6.) Leipzig, Köhler & Volckmar. 1923. 8⁰. M. 3.—.

Wölfflin Heinrich, Die klass. Kunst. Eine Einführung i. d. italien. Renaissance. Mit 145 erl. Abb., 7. Aufl. Bearb. v. Konr. Escher. 4⁰. München, F. Bruckmann. 1924. 9.—.

Wurzbach Alfred v., Dr., Niederländ. Künstler-Lexikon. Auf Grund arch. Forschungen bearb. Mit mehr als 3000 Monogrammen. 1906—1911. 3 Bde. Wien, Halm & Goldmann. 1923. M. 36.—.

2. Architektur.

Birchler Linus, Einsiedeln. Augsburg, Dr. Benno Filser. 1924. Hlbwd. M. 20.—.

Boll W., Die Schoenbornkapelle am Würzburger Dom. Ein Beitrag zur Kunstgesch. des 18. Jahrh. Mit 74 Abb. München, Georg Müller. 1925. 4⁰. M. 18.—.

Clemen P., Rheinisches Barock. (Biblioth. d. Kunstgeschichte, B. 75.) Leipzig, E. A. Seemann. 1924. kl. 8⁰. M. 1.—.

Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. 2. Clemenskirche, Luciuskirche, Nicolauskirche. Berlin, Deutscher Kunstverlag. 1922. 4⁰. Beide Bde. M. 12.—.

Fuchs Al., Die Reste des Atriums d. karoling. Domes zu Paderborn. Mit 12 Abb. Paderborn, Bonifacius-Druckerei. 1923. gr. 8⁰. M. 2.—.

Garber Jos., Die Magdalenenkapelle (Krieger-Gedächtniskapelle) in Hall i. T. Hall, G. Moser. 1924. gr. 8⁰. M. 2.—.

Hamann R. u. Kurt Wilhem Kästner, Die Elisabethkirche in Marburg u. ihre künstler. Nachfolge. Bd. 1. Marburg, kunstgesch. Seminar. 1924. 4⁰. M. 22.—.

Hauttmann Max, Die Wallfahrtskirche Wies bei Steingaden. Mit 8 Bildtaf. München, Verl. für prakt. Kunstwissensch. Dr. F. X. Weizinger & Co. 4⁰. Heimatbilder, 1 F. 5. Heft. M. 1.50.

Hege W. u. Pinder W., Der Naumburger Dom u. seine Bildwerke. Berlin. Deutscher Kunstverl. 1925. 4⁰. M. 28.—.

Joseph D., Geschichte d. Baukunst v. Altertum bis zur Neuzeit. 3. Aufl. 3 Bde. Leipzig, A. Schumanns Verl. 1924. gr. 8⁰. M. 72.—.

Karlinger Hans, Über romanische Kirchenbauten. Mit 24 Taf. (Hirths Bilderhefte zu Kunst und Kunstgewerbe, H. 3.) München, G. Hirth. 1924. 4⁰. M. 3.—.

Köhler H., Zwei Jahrhunderte Holzbaukunst in Hildesheim, 1418—1623. Hildesheim, A. Lax. 1924. gr. 8⁰. M. 2.—.

Klopfer P., Von der Baukunst u. ihren Temperamenten. München, G. D. W. Callwey. 1924. 8⁰. M. —.60.

Lauweriks Jan., Alt-Holland. 3. Aufl. München, Delphin Verl. 1924. 4⁰. M. 30.—.

Lukomsky Andrea Palladio (aus d. Russ. übertragen v. Eva Luther). Mit 40 Abb. (Schriften u. Abhandlungen zur Kunst u. Kulturgesch., H. 1.) München, Allg. Verlagsanstalt. 1924. gr. 8⁰. M. 5.—.

Mauder E., Baukunde. Mit 234 Abb. (Lehrmeisterbücherei.) Leipzig, Hachmeister & Thal. 1924. kl. 8⁰. M. 1.20.

Pinder W., Deutscher Barock. Mit 100 Abb. 4. Aufl. (Die blauen Bücher.) Königstein, K. R. Langewiesche. 1924. 4⁰. M. 3.30.

Pinder Wilhelm, Deutsche Dome des Mittelalters. Mit 59 ganzseit. Abb. Königstein, K. R. Langewiesche. 1924. 4⁰. (Die blauen Bücher.) M. 2.90.

Ponten Jos., Architektur, die nicht gebaut wurde. 2 Bde. Stuttgart, Deutsche Verlagsanst. 1925. 4⁰. M. 26.—.

Popp H., Die Architektur d. Barock- u. Rokokozeit in Deutschland u. d. Schweiz. Mit 454 Abb. (Bauformen-Biblioth., Bd. 7.) Stuttgart, Jul. Hoffmann. 4⁰. M. 38.—.

Rave Paul Ortwen, Der Emporenbau in roman. u. frühgot. Zeit. Mit 90 Abb. auf Taf. und 1 Übersichtskarte. 8⁰. Bonn, K. Schroeder. 1924. M. 10.—.

Riesenhuber P. M., Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz a. D., Haslinger. 1924. 4⁰. M. 16.—.

Ritter Hubert, Baurat, Kölner Bauprobleme. Gürzenich, Heumarkt, Neubau des Kölner Rathauses, Dom-Umbauung, Städtebauliche Studien. 20 Abb. 1 Pl. 4⁰. Köln a. Rhein, Hoursch & Bechstedt. 1924. M. 6.—

Schubring Paul, Die Architektur d. italien. Frührenaissance. Mit 76 Abb. 8⁰. (Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen) 3. Bd. München, Hugo Schmidt Verl. 1924. M. 5.—.

Schubring Paul, Die Architektur der ital. Hochrenaissance. Mit 74 Abb. 8⁰. München. Hugo Schmidt. 1924. Kunstg, (in Einzeldarst.) 4 Bd. M. 5.—.

Schubring Paul, Die Kunst der Renaissance im Norden, Barock u. Rokoko. 11 verb. u. erw. Aufl. Mit 597 Abb. i. Text. 19 Farbendr.-Taf. u. 8 Taf. i. Lichtdr. (Springers Handbuch d. Kunstgesch.). Leipzig. A. Kröner. 1923. 4⁰. M. 16.—.

Weisbach Werner, Die Kunst d. Barock in Italien, Frankreich, Deutschland u. Spanien. (Propyläen-Kunstgesch. 11.) Berlin, Propyläenverlag. 1924. 4⁰. M. 40.—.

Wilhelm-Kästner. Romanische Baukunst in Südfrankreich. (Bibl. d. Kunstgeschichte, Bd. 72.) Leipzig, E. A. Seemann. 1924. kl. 8⁰. M. 1.—.

3. Plastik.

Albert Totila, Plastik. Berlin, Bard J. 1924. 4⁰. M. 12.—.

Baum Julius, Niederschwäb. Plastik des ausgehenden Mittelalters. Tübingen, Alex. Fischer. 1925. 4⁰.

Beenken H., Romantische Skulptur in Deutschland. (Handbücher der Kunstgeschichte.) Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1924. 4⁰. M. 18.—.

Bleibaum Fr., Bildschnitzerfamilien d. hannov. und hildesheimschen Barock. Mit 45 Lichtdr.-Taf. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 227.) Straßburg, Heitz. 1924. 4⁰. M. 31.—.

Braun Jos., Der christl. Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Bd. 2. München, Alte Meister, G. Koch & Co. 1924. 4⁰. Alle 2 Bd. 145.—.

Brinckmann A. E., Barock Bozzetti. Deutsch-engl. Ausg. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. 1924. M. 54.—.

Bruhns Leo, Würzburger Bildhauer d. Renaissance und des werdenden Barock. 1540—1630. München, Verlag f. prakt. Kunstwissensch. (Berlin, B. Harz.) 1923. 4⁰. M. 22.—.

Cysarz Herbert, Deutsche Barockbildung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig, H. Hässel Verlag. 1924. 8⁰. Lwbd. M. 12.—.

Dussler Luitpold, Benedetto da Majano. Ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. München, Hugo Schmidt. 1924. 4⁰. M. 10.—.

Feulner Ad., Peter Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg. Mit 41 Taf. München, R. Piper & Co. 1924. gr. 8⁰. M. 6.—.

Gierach Erich, Dr., Die Markussäule. Bildl. Darstellungen der alten Deutschen in Böhmen und Mähren. Reichenberg, Sudetendeutscher Verl. 1923. 8⁰. Kr. 3.—.

Goldschmidt Adolf, Gotische Madonnenstatuen in Deutschland. Jahresgabe d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft. 1923. Augsburg, Dr. Benno Filser. (Nur f. Mitglieder.) M. 3.—.

Hartlaub G. F., Die schöne Maria zu Lübeck u. ihr Kreis. (Niedersächs. Kunst Bd. 8/9.) Bremen, Angelsachsenverlag. 8⁰. M. 3.50.

Hildebrandt E., Malerei u. Plastik d. 18. Jahrhunderts in Frankreich. Wildpark Potsdam, Athenaion. 1924. 4⁰. Handbuch d. Kunstwissensch. 4. H. M. 3.30.

Jahn Joh., Die Skulpturen der nordfranz. Kathedralen. (Biblioth. der Kunstgeschichte Bd. 77.) Leipzig, E. A. Seemann. kl. 8⁰. M. 1.—.

Knapp Friedrich, Italienische Plastik vom 15. bis 18. Jh. (160 Taf.). München, Hyperionverlag. 1923. 4⁰. M. 25.—.

Kris E., Mittelalterl. Bildwerke. Mit 24 Abb. (Sammlungen d. kunsthist. Mus. in Wien H. 2.) Wien, A. Schroll & Co. 1925.

Lüthgen Eugen, Gotische Plastik in den Rheinlanden. (Kunstbücher deutscher Landschaften.) Bonn, F. Cohen. 1924. 4⁰. M. 2.50.

Meier-Graefe Julius, Michelangelo (Buonarotti). Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel. 40 Heliogr. i. d. Größe d. Orig. Mit e. Einl. v. J. Meier-Graefe u. d. Ergebnis d. Forschungen Henry Thodes. Berlin, Safari-Verlag. 1924. M. 350.—.

Nickel W., Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance u. Barock. Mit 34. Abb. (Studien zur deutschen Kunstgesch., H. 225.) Straßburg, Heitz. 1924. 4⁰. M. 7.—.

Opitz Josef Dr., Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges. Mit 28 Abb. auf 20 Tafeln. 8⁰. Kaaden, V. Uhl. 1924. Uhls Heimatbücher 1. u. 2. Doppelbd. 2.—.

Otto Gertrud Dr., Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrh. Mit Vorw. v. Prof. Dr. G. Weise und 44 Abb. 8⁰. Forschungen z. K.-Gesch. Schwabens u. d. Oberrheins. 3. Heft. Tübingen, A. Fischer, Verlag. 1924. Ppbd. M. 4.—.

Passarge Walter, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Diss. Mit 40 Abb. Köln, F. J. Marcan Verlag. 1924. 4⁰. Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft. 1. Bd. M. 10.—.

Pinder Wilhelm, Die deutsche Plastik. Wildpark-Potsdam, Athenaion. 1924. 4⁰. Handbuch der Kunstwissensch. 3. Heft. M. 3.30.

Pinder Wilhelm, Die deutsche Plastik des 15. Jahrh. (Mit 105. Taf. in Lichtdr.) 4⁰. München, Kurt Wolff. 1924. M. 50.—.

Pinder W., Die deutsche Plastik v. ausgehenden Mittelalter bis z. Ende der Renaissance. Th. 1. (Handbuch d. Kunstwissenschaft.) Wildpark-Potsdam, Athenaion. 1924. 4⁰. M. 19.75.

Pinder Wilhelm, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrh. 2. verb. Aufl. Leipzig, C. Kabitzsch. 1924. M. 12.—

Planiscig Leo, Die Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Katalog mit 495 Abb. (Kunsth. Museum in Wien. Bd. 4.) Wien, A. Schroll & Co. 1924. 4⁰. M. 45.—.

Planiscig Leo, Die ital. Bronzestatuette der Renaissance. Mit 26 Abb. (Sammlungen d. Kunsth. Museums in Wien. H. 1.) Wien, A. Schroll & Co. 1925. kl. 8⁰. M. —.80.

Sauerlandt M., Deutsche Plastik des Mittelalters. Mit 109 Bilds. 63.—77. Tausend. (Die blauen Bücher.) Königstein, K. R. Langewiesche. 1924. 4⁰. M. 3.30.

Schmitt O., Barockplastik. 117 Abb. Frankfurt a. M., Verlagsanstalt. 1924. 8⁰. M. 8.—.

Schmitt Otto, Oberrheinische Plastik im ausgehend. Mittelalter. Eine Auswahl. 140 Tafeln. 4⁰. Freiburg i. Br., Urban-Verlag. 1924. M. 100.—.

Walter Max, Vom Steinkreuz z. Bildstock. Ein Beitr. z. bad. Steinkreuzforschung. 8⁰. Karlsruhe, C. F. Müller. 1923. (Vom Bodensee z. Main. Nr. 25.) M. —.75.

Weise Georg, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten. Reutlingen, Gryphius-Verlag. 1924. 4⁰. M. 12.—.

Wilm Hubert, Die got. Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Mit 86 Abb. im Text u. 226 Abb. auf 196 Tafeln. 4⁰. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1923. M. 36.—.

4. Malerei.

Angelico da Fiesole, Fra, Der heilige Rosenkranz in Bildern. Mit Betrachtungen v. P. P. Lippert S. J. München, Theatiner-Verlag. 1923. 16⁰. M. 1.—.

Beitz Egid, Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen. Mit 4 Abb. Köln, K. J. Marcan Verlag. 1924. 8⁰. M. 2.50.

Beyer Oskar, Norddeutsche got. Malerei. Mit 67 Abb. Braunschweig, G. Westermann. 1924. 4⁰. (Heimatbücher Nr. 5.) M. 8.—.

Bode Wilh. von, Adriaen Brouwer. Sein Leben und seine Werke. Mit 130 Abb. Berlin, Euphorion-Verlag. 1924. 4⁰. M. 20.—.

Boeckler A., Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. u. XIII. Jahrh. Mit 172 Abb. auf 112 Taf. (Miniaturen der Münchener Staatsbibliothek Bd. 8.) München, A. Reusch. 1924. 4⁰. M. 125.—.

Bohatta Dr. H., Bibliographie der Livres d'heures, Officia, Hortuli animae, Coronae B. M.V., Rosaria und Cursus B. M. V. des 15. und 16. Jahrh. 2. Auflage. Wien, Gilshofer & Rauschberg. 1924. 4⁰. Frs. 15.

Brockmann H., Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister v. St. Severin u. d. Meister der Ursula-Legende. Mit 99 Abb. (Forschungen zur Kunstgesch. Westeuropas Bd. 6.) Bonn, K. Schröder. 1924. gr. 8⁰. M. 13.—.

Clemen Otto Dr., Michelangelo (Buonarotti), 12 Meisterwerke. (6 Taf.) Zwickau, J. Herrmann. 1924. 8⁰. M. 1.—.

Cohen Walter, Hundert Jahre rheinischer Malerei. Bonn, F. Cohen.

Condivi Ascanio, Das Leben des Michelangelo Buonarotti. Mit 8 Bildtafeln. (Kleine Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 2.) Frankfurt a. M., Frankf. Verlagsanstalt. 1924. 8⁰. M. 1.60.

Deutsche Maler d. 1. u. 2. Drittels d. 18. Jahrh. Mit 85 Bildseiten u. 1 Beil. Titelvign. von Ph. Otto Runge. Königstein, K. R. Langewiesche. 4⁰. Blaue Bücher. Sonderb. Der stille Garten. M. 3.50.

Dreger M., Dürer und Innsbruck. Noch einmal Dürers Schloßhofzeichnungen. Innsbruck, Wagner U. B. 1924. 8⁰. M. —.80.

Eßwein Hermann, Rembrandt. Mit 6 Textabb. und 43 Tafeln. München, R. Piper & Co. 1923. 8⁰. M. 6.—.

Fugel Gebh. und P. Lippert Peter, Gotteswerk u. Menschenwege. Bibl. Geschichten in Wort und Bild. München, Ars sacra. 1924. 4⁰. M. 12.—.

Garger E. v., Ottonische Malerei. (Biblioth. d. Kunstgesch. Bd. 76.) Leipzig, E. A. Seemann. 1924. kl. 8⁰. M. 1.—.

Garten, Der stille. Deutsche Maler des 1. u. 2. Drittels des 19. Jahrh. (Die blauen Hefte.) Königstein, K. R. Langewiesche. 4⁰. M. 3.30.

Glaser Curt, Die altdeutsche Malerei. (Erw. Neuaufl. von: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei.) München, F. Bruckmann. 1924. 4⁰. M. 16.—.

Die Glasmalereien der kunst- und histor. Sammlungen d. Hess. Landesmuseums. Mit 5 Holzschn. Darmstadt, W. Gerstung. 1923. gr. 8⁰.

Günther Rud., Die Bilder des Genter u. d. Isenheimer Altars. Ihre Geschichte u. Deutung. (Studien über christliche Denkmäler, H. 16.) Leipzig, Dieterichsche Verlh. 1924. gr. 8⁰. M. 16.—.

Günther R., Die Brautmystik im Mittelbild d. Isenheimer Altars. Leipzig, Dieterich. 1924. M. 4.50.

Haack Friedrich, M. v. Schwind. Mit 178 Abb. 5. verb. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1923. 4⁰. Künstler-Monographien 31. M. 6.—.

Hagen Oskar, Matthias Grünewald. 4. Aufl. Mit 129 Abb. München, R. Piper & Co. 1923. 4⁰. M. 20.—.

Haring Er., Leonardo da Vinci. Sein Leben u. seine Hauptwerke. Mit 25 Abb. 2. Auflage. (Die Bücherei der Volkshochschule, B. 20.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1924. 8⁰. M. 1.80.

Heidrich E., Altniederländische Malerei. (Die Kunst in Bildern.) Jena, E. Diederichs. 1924. 4⁰. M. 12.—.

Heidrich E., Vlämische Malerei. 200 Nachbildungen. 2. Auflage. (Die Kunst in Bildern.) Jena, E. Diederichs. 1924. 4⁰. M. 10.—.

Hildenbrandt Edm., Die Malerei und Plastik des 18. Jahrh. in Frankreich. (Handbuch d. Kunstwissenschaft.) Wildpark-Potsdam, Athenaion. 1924. 4⁰. M. 18.60.

Kaulbach W., 12 Gravüren des Meisters. Berlin, Vereinigte Kunstanstalten. 1924. 4⁰. M. 3.50.

Knapp Fritz, Leonardo da Vinci. Mit 36 Abb. (Religiöse Kunst.) Dresden, C. Reissner. 1924. 8⁰. M. 4.50.

Knapp Fr., Michelangelo, des Meisters Werke in 202 Abb. 5. Aufl. (Klassiker der Kunst in Gesamtausg. Bd. 7.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanst. 4⁰. M. 13.—.

Kügelgen Leo v., Gerhard v. Kügelgen, e. Malerleben um 1800 und die anderen 7 Künstler der Familie. 3. Aufl. mit 160 Abb. Stuttgart, Chr. Belser. 1924. 8⁰. M. 10.—.

Kuhn Alfr., Jacob Asmus Carstens. (Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 78.) Leipzig, E. A. Seemann. 1924. kl. 8⁰. M. 1.—.

Koch-München, Hans, Albrecht Dürer. Vivo kaj verkado de la fama pentristo. 28 bildoj pri liaj verkoj kun biografio kaj klarigoj. Deisenhofen b. München, O. Ziegler. 1924. 8⁰. M. 1.40.

Lehr Fritz Herbert, Die Blütezeit romant. Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes. Mit e. Anh. bisher unveröffentlichter Manuskripte romant. Maler u. Zeichner: Pforr, Overbeck, Cornelius u. a. m. Mit 67 Abb. im Text u. auf 2 Taf. Marburg a. d. L. Kunstgesch. Sem. d. U. Auslief. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt Rütten & Loening. 1924. 8⁰. M. 15.—.

Maria im Rosenhag. 3. Aufl. 66 S. mit Abb. (Die blauen Blücher.) Königstein, K. R. Langewiesche. 1924. 4⁰. M. 2.20.

Mauser Anselm P. O. S. B., Der heilige Kreuzweg, in (eingedr.) Bildern v. Fra Angelico da Fiesole u. a. alten Meistern mit liturg. Text. München, Theatiner-Verlag. 1924. 16⁰. M. 1.20.

Mayer August Liebmann, Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Mit 67 Abb. in Lichtdruck auf 52 Taf., 2 davon farb. 2. veränd. Auflage. Leipzig, K. W. Hiersemann. 1923. 4⁰. Kunstgeschichtl. Monographien 10. M. 20.—.

Medici-Drucke und Altmeister-Drucke. Farb. Reproduktionen von Gemälden alter Meister. Mit 256 Abb. München, F. Bruckmann. 1924. 8⁰. M. 1.—.

Meisterwerke der öff. Kunstsammlung in Basel. 227 Abb. (Meisterw. d. bedeutendsten Gal. Europas, Bd. 10.) München, F. Hanfstaengl. 1924. gr. 8⁰. M. 14.—.

Nasse Hermann, Deutsche Maler der Frühromantik. 8⁰. Mit 75 Abb. München, Hugo Schmidt Verlag. 1924. H. Schmidts Kunstbreviere. Doppelband. M. 5.—.

Neumann Carl, Prof., Rembrandt. 4. Auflage. 2 Bde. 4⁰. München, F. Bruckmann. 1924. br. 50.—.

Posse Hans, Meisterwerke d. staatl. Gemäldegalerie i. Dresden. München, F. Hanfstaengl. M. 14.—.

Reiners Heribert, Das Gebetbuch d. Herzogin Sybilla v. Cleve. Mit 1 farb. Taf. u. 80 Autotypien. Miniaturen u. Handschrift. d. Bayer. Staatsbibliothek in München. Hrsg. v. Georg Leidinger. 7. Bd. 4⁰. München, A. Reusch. M. 20.—.

Reiners Heribert Dr., Die Kölner Malerschule. Bonn, K. Schroeder.

Rosenthal Erwin, Giotto i. d. mittelalterl. Geistesentwicklung. 31 S. Abb. Augsburg. Dr. B. Filser & Co.. 1924. 4⁰. M. 12.—.

Schmidt Adolf, Die Miniaturen d. Gerokodex. Ein Reichenauer Evangeliar d. 10. Jh. Mit 10 farb. u. 28 einfarb. Lichtdr.-Taf. 2⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1924. M. 180.—.

Sauerlandt, Max, Michelangelo. Mit 100 Abb. Skulpturen u. Gemälde. 4⁰. Königstein, K. R. Langewiesche. 1924. (Blaue Bücher.) Sonderbd. M. 3.30.

Schmarsow Aug., Hubert u. Jan van Eyck. Mit 32 Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1924. 4⁰. M. 25.—.

Schubring P., Fra Angelico da Fiesole, der Maler u. Mönch. Mit 24 Bildern. (Kleine Kunstbücher, B. 36.) München, Delphinverlag, 1914. 8⁰. M. 1.—.

Seemann Artur, Geleitw. zu Mappe II. 8 farb. Wiedergaben nach Gemälden v. Murillo (Bartolomé Estéban). Leipzig, E. A. Seemann. 1924. 4⁰. M. 5.—.

Seemann Artur, Tiepolo Giov. B. Acht farb. Wiedergaben nach Gemälden seiner Hand. 8 Taf. 4⁰. Leipzig, E. A. Seemann. 1924. M. 5.—.

Seemann, E. A., Velasquez Diego Rodriguez de Silva y, 2. Mappe. 8 farb. Wiedergaben nach Gemälden seiner Hand. Mit e. begleit. Charakteristik v. A. L. Mayer. 4⁰. Leipzig, E. A. Seemann. M. 5.—.

Térey Gabriel v., Die Gemäldegalerie des Museums f. bild. Künste in Budapest. Abt. 1. Mit 372 Abb. Berlin, Julius Bard. 1916. Gr.-8⁰. M. 28.—.

(Schluß folgt)

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Ausstellungen

DIE AACHENER GOLDSCHMIEDEKUNST AUF DER JAHRTAUSEND-AUSSTELLUNG

In Verbindung mit der Krönungs- und historischen Ausstellung, welche vom 2. Mai bis Ende Juli im alten Kaisersaale des Rathauses stattfinden wird, soll nunmehr auch die Entwicklung der Aachener Goldschmiedekunst von den Zeiten des Mittelalters an bis auf den heutigen Tag zur Anschauung gebracht werden, wodurch die Gesamtveranstaltung eine bedeutende kunsthistorische Erweiterung erhalten wird. Die Aachener Goldschmiedekunst ist seit alters her in allen Landen berühmt. Kostbare Werke Aachener Goldschmiede enthält unser Domschatz. Erwähnt seien nur der aus dem zwölften Jahrhundert stammende Karlsschrein, der die Gebeine Karls des Großen birgt, und der unschätzbare Marien-Schrein, in welchem die vier großen Heiligtümer aufbewahrt werden. Aus den späteren Jahrhunderten sind uns gleichfalls hervorragende Arbeiten Aachener Edelschmiedekunst erhalten geblieben, die auf der Ausstellung zur Schau gebracht werden sollen.

Auch die Vereinigung Aachener Goldschmiede hat den Beschluß gefaßt, sich an dieser Ausstellung zu beteiligen, insbesondere wird sie mitarbeiten, daß die im vorigen Jahrhundert verstorbenen Meister durch ihre besten Arbeiten vertreten sein werden, und daß ihre Mitglieder, soweit sie eigene Werkstätten besitzen, neuzeitliche Arbeiten aus den letzten Jahren, welche zum größeren Teil noch nicht öffentlich ausgestellt waren, zum ersten Male durch diese Schau bekannt geben. Anerkenneng muß hervorgehoben werden, daß Kirchen und Privatbesitz entgegenkommend ihre wertvollen Stücke zu diesem Zwecke zur Verfügung gestellt haben. Den Besuchern der Veranstaltung wird sich im altehrwürdigen Kaisersaale bei magischer künstlicher Beleuchtung ein fesselndes Bild Aachener Kunstfleißes aus längst vergangenen Zeiten bis auf den heutigen Tag darbieten.

Neue Werke

EINE GRABKIRCHE VON IWAN MESTROVIC

Josef Strzygowski machte in der Zeitschrift »Deutsche Kunst und Dekoration« (Darmstadt 1923 [XXVI] 127—136 mit 41 Bildern) auf das Bekenntniswerk eines Künstlers aufmerksam, das ein Progamm bedeutet, ähnlich wie die St. Mauruskapelle von P. Desiderius Lenz. Diese Grabkapelle, die Spitze einer Landzunge in Cavtat bei Dubrovnik (Ragusa) krönend, bildet in der Tat eine Einheit von Bau- und Bildform, die Strzygowski mit dem Grabmal des Theoderich in Ravena vergleicht. Was bei diesem bedeutenden Zentralbau ungemein anspricht, ist seine klare Gesetzmäßigkeit im Grundriß und Aufbau mit der abgeklärten Zartheit in der Plastik. Wenn ausgesprochen wird, daß die Kunst des Südslaven in Deutschland kaum viele Freunde finden werde, so mag diese Befürchtung auf der Eigenart der Gefühlsaussprache des Künstlers beruhen, die bildnerische Kraft und wahre Innerlichkeit werden sich doch als Äußerung eines seelenvollen Meisters bewundernde Anerkennung verschaffen. Nach den Erlebnissen der Dombauhütte in der Münchener Gewerbeschau ist es eine Wohltat, diesen wahren Expressionismus zu schauen. Gewiß wird man sich die Muttergottes oder die Darstellung der musizierenden Engelknaben anders wünschen, aber zweifellos ist die Kapelle als Ganzes ein Meisterwerk. Von außerordentlicher Wirkung sind die vier schwebenden Engel an den Wänden des Hauptraumes, die der Heimgegangenen Seelen zum Himmel tragen. Eine wundervolle Zartheit und Feinheit liegt in der Haltung, wie sie die Seelen in Gestalt von Kindern umfassen. Mestrovic hat in seinem Bau mit den fein empfundenen Plastiken das Problem des Expressionismus in einzigartiger Weise gelöst. O. D.

Denkmalpflege

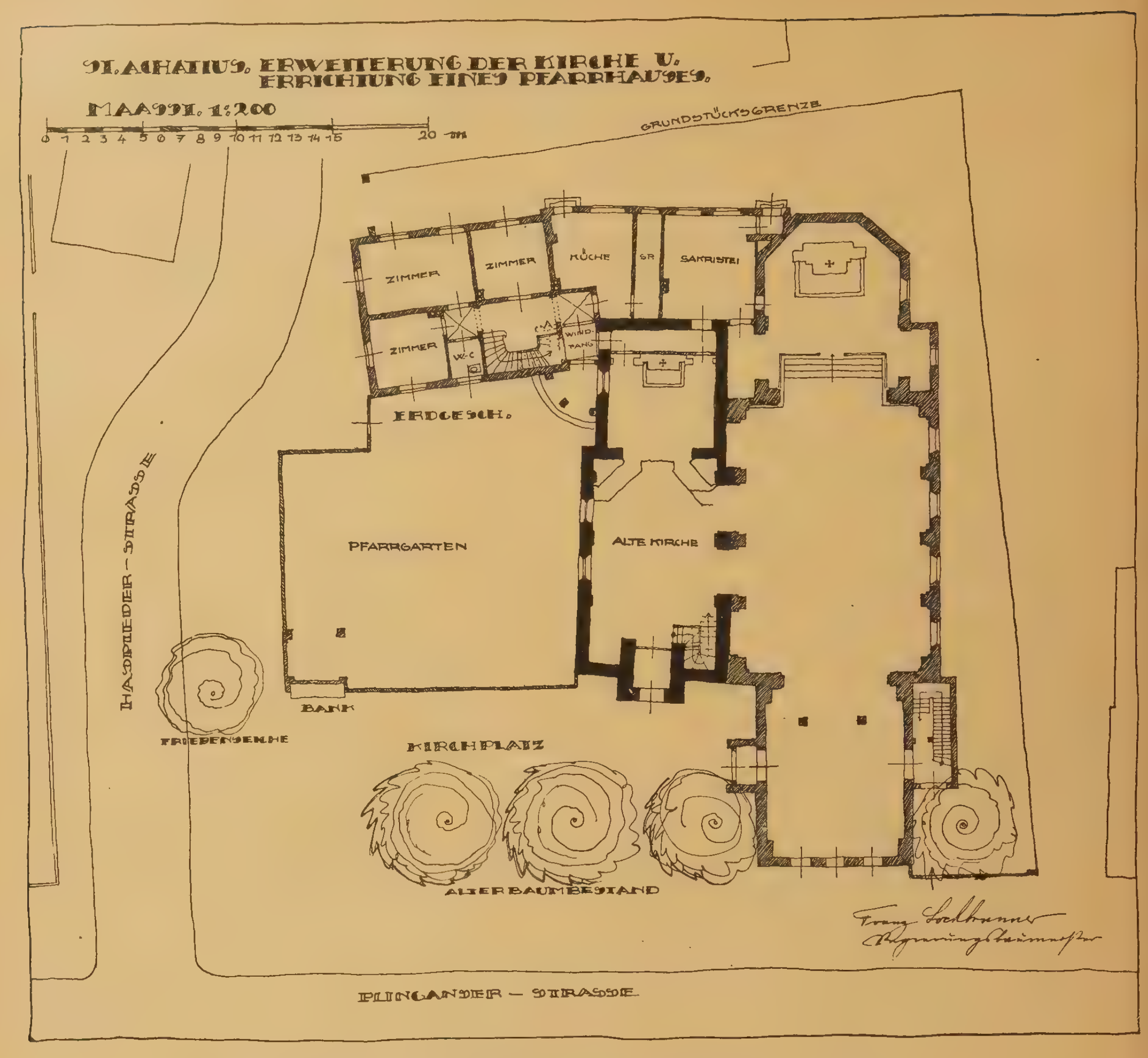
OBERBAYERISCHE KIRCHEN-ERWEITERUNGEN

Von RICHARD HOFFMANN

St. Achatius in Mittersendling-Neuhofen

Die weitausgedehnte Stadtpfarrei St. Margareth in München-Sendling umfaßt bekanntlich die alten Ortschaften Unter- und Mittersendling-Neuhofen. Vor rund 20 Jahren ist dem schreienden Bedürfnis nach einer geräumigen Stadtpfarrkirche durch den luxuriösen Neubau der großen Margarethenkirche abgeholfen worden. Mittlerweile ist Mittersendling-Neuhofen besonders stark angewachsen. Aus pastorellen Gründen muß die Großstadtseelsorge bestrebt sein, bequeme Gelegenheit zu regelmäßigem Gottesdienst den starkbevölkerten Straßen dieses Viertels zu bieten, für dessen Bewohner die große Stadtpfarrkirche St. Margareth schon wieder zu entlegen erscheint. Auch geschichtliche Erwägungen drängen dazu, Mittersendling als jenen Ort, wo die Pfarrgeistlichkeit durch Jahrhunderte gewohnt und wo der alte Pfarrhof stand, aufs neue zum religiösen Mittelpunkt der ganzen Umgebung zu machen. Die so günstig gelegene alte Mittersendlinger St. Achatiuskirche ist selbstverständlich viel zu klein für das rasch angewachsene Viertel. Ihr Inneres faßt kaum 200 Personen. Es ist daher außerordentlich zu begrüßen, daß eine Erweiterung der alten Kirche geplant ist. Die Forderungen der Denkmalpflege, lokalgeschichtliche Rücksichten und nicht zuletzt Gründe der Pietät verlangen tunlichste Erhaltung des interessanten alten Bestandes sowie Wahrung der künstlerischen und malerischen Erscheinung der gegenwärtigen Baugruppe im Ortsbilde. Das Erweiterungsprojekt von Architekt Franz Lochbrunner-München trägt diesen Momenten Rechnung. Wir wollen bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, das alte hübsche viel zu wenig geschätzte und auch zu wenig gekannte Kirchlein näher zu betrachten.

Wie malerisch steht St. Achatius da auf Wiesengrund, von hohen lebenden Hecken umfriedet und von Ulmenbeständen beschattet — eine ländlich reizvolle Idylle wie eine aus vergangener Zeit zurückgebliebene Insel inmitten hoher Würfelbauten vielstöckiger Mietskasernen: Eine liebliche poesievolle Oase umschlossen von nüchternen und kalten Baumassen der Großstadt, die ihre Polypenarme bis dort hinaus zu strecken und dies traute Kirchlein zu umklammern droht. Der anspruchslose



ST. ACHATIUS IN MITTERSENDLING-NEUHOFEN: LAGEPLAN

Bau von St. Achatius hat bis in die heutigen Tage das alte Bild eines Landkirchleins bewahrt: Das schlichte Langhaus mit dem östlich daran sich schließenden Chor, beide noch mit alten Hohlziegeln gedeckt, wird überragt von dem anmutigen eingebauten Westturm mit seiner reichsilhouettierten Kuppelbekrönung. Weithin beherrscht dieses an und für sich bescheidene Türmchen das Stadtbild. Ein wohltuendes Gefühl beschleicht uns, wenn wir durch die lebendige Mauer der Hecken dem Eingang zuschreiten, der durch den eingebauten Westturm ins Innere führt. Zunächst öffnet ein interessantes schmiedeeisernes Gitter aus spiraligen Mustern in der beliebten Durchsteckmanier des 17. Jahrhunderts seine Flügel. Wir treten in das dreiachsige Langhaus und blicken vor zum geräumigen quadratischen Chor, der geraden Schluß aufweist. Östlich davon der niedrige Anbau der Sakristei. Chor und Langhaus sind mit flachen Tonnengewölben auf Wandpilastern geschmückt. An den Gewölben zwei flotte Freskenbilder aus dem 18. Jahrhundert. Sie sind der Verherrlichung des Kirchenpatrons, St. Achatius, gewidmet. Am Chorgewölbe ist die Apotheose des Heiligen dargestellt, in seiner Eigenschaft als Heerführer zu Pferd, wie ihm das heilige Kreuz in der Gloriole erscheint, als Symbol des Heiles, aber auch als Vorbedeutung für seinen Martertod am Kreuzesstamme. Ein größeres Gemälde schmückt das Langhausgewölbe. Es schildert den Kreuzestod von St. Achatius und seiner Gefährten, sowie die Szene, wie nach der frommen Legende Engel ihn und seine Genossen bestatten. Drei Altäre zieren den Innenraum. Der Hochaltar mit seinen vier Säulen, die teils gewundene, teils glatte Schäfte zeigen, mit dem schweren Gebälke und den reich profilierten Giebelstücken weist noch den Geschmack des Barock auf und umschließt als Hauptbild St. Achatius, von Engeln umgeben, und als Giebelbild die Krönung Mariä. Auf Bögen über seitlichen Eingängen stehen die überlebensgroßen spätgotischen Holzfiguren St. Dionysius und St. Juliana, hervorragend schöne Arbeiten der Münchener Kunstzone aus der Zeit um 1500. Sie sollen ursprünglich im Benediktinerkloster Schäftlarn im Isartal gestanden sein. Dort bildeten sie wohl die Seitenfiguren



ST. ACHATIUS IN MITTERSENDLING-NEUHOFEN: GESAMTANSICHT

des ehemaligen spätgotischen Schreinaltares. Heute noch flankieren die nämlichen Heiligen als bewegte Rokokofiguren den mächtigen Säulenaufbau des derzeitigen Hochaltares der Klosterkirche. Die beiden Seitenaltäre sind über Eck gestellt und zeigen in ihren hohen schlanken etwas nüchternen Aufbauten bereits klassizistische Stilwandlungen, die sich dann bei der Bildung der Kanzel voll und ganz im Geschmacke des schließenden 18. Jahrhunderts auswirken. Der intime Raum empfängt durch die hohen und breiten Fenster mit ihrer noch trefflich erhaltenen alten Rundverglasung reichliches Licht und erfreut uns durch seine für das spätere 18. Jahrhundert charakteristische Ausstattung einer im Münchener Kunstbereich gelegenen Landkirche

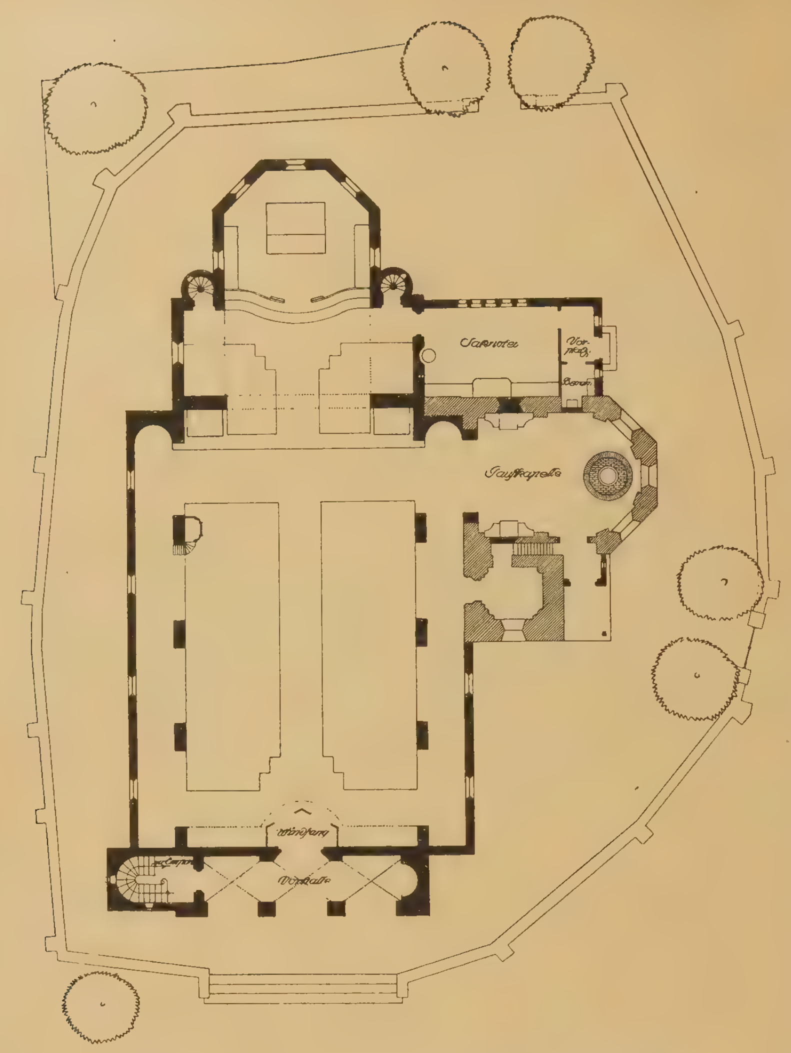
Das Lochbrunnersche Erweiterungsprojekt sieht nun einen Kirchenneubau als zweiten Bau an der Südseite der alten Kirche vor. Die Verbindung zwischen den beiden Kirchenräumen ist durch arkadenförmige Bogenöffnungen an der Südwand der alten Kirche hergestellt, die sich aus der dortigen Achsenteilung ergeben. Die Arkaden, deren Höhe bis zum Scheitel ca. 4 m beträgt, sind als Rundbögen gebildet. Ohne Schädigung des Raumeindruckes der alten Kirche wird auf diese Weise eine gute Verbindung mit dem neuen Kirchenraume gewonnen.

Der Neubau umfaßt als Kern einen Mittelbau von vier Achsen, der von flacher Tonne überwölbt ist. Östlich daran schließt sich der um einige Stufen höher gelegene Chorraum. Er ist in der Tonne gewölbt und wird von zwei seitlichen von Quertonnen überwölbten Räumen flankiert. Das Chorhaupt — Altarraum — schließt in fünf Seiten aus dem Achteck. Der westliche Teil des Kirchenneubaues ist ein eingezogener rechteckiger Raum mit flachem Gewölbe. Er nimmt die auf zwei Stützen ruhende Musikempore auf. Die Einziehung des Westbaues geschieht aus ästhetischen Gründen insoferne, als hiedurch die Westpartie des alten Kirchenbaues nicht zu sehr gedrückt wird. Ferner schafft diese Einziehung einen geeigneten Platz für den in Form eines Vorzeichens gelösten Haupteingang in den Erweiterungsneubau von Norden her.

An die Südseite des westlichen Erweiterungsneubaues der Kirche ist ein Anbau gelegt, der den Aufgang zur Musikempore enthält und zugleich einen südlichen Zugang zum Kircheninnern von der Plinganserstraße her durch das dort angebrachte Mauertor vermittelt.

Die Maße des Kirchenneubaues sind folgende: Der Ostbau (Chor und Altarhaus) umfaßt 9,48 X 7,20 m, der Mittelbau (Langhaus) 14,5 X 10,24 m, endlich der Westbau 9,4 X 7,2 m. Dazu die Maße des alten Kirchleins: Chor rund 6 m im Quadrat, Langhaus 11,61 X 6,67 m.

Der Lochbrunnersche Plan läßt die Westfront der neuen Kirche bis an die Plinganserstraße vor-



FELDKIRCHEN: LAGEPLAN

rücken. Dadurch entsteht im Winkel vor der Westfassade des alten Kirchleins ein malerisch gebildeter Kirchplatz. Der dortige alte Baumbestand der Ulmen bleibt erhalten. Von der Nordwestecke des alten Kirchleins aus zieht sich im Projekte Lochbrunners nördlich eine Mauer hin, die den Pfarrgarten umfriedet, an der Ecke zu einem Pavillon ausgebaut ist und hier eine Bank nächst der Friedenseiche vorsieht. Die Mauer biegt dann im rechten Winkel um und läuft die Haspiederstraße entlang gegen Osten bis zum projektierten Pfarrhause. Letzteres liegt nordöstlich der alten Kirche und ist östlich mit letzterer baulich verbunden. Das Pfarrhaus ist ein zweigeschossiger Bau mit steilem Walmdach. Der Baukörper besteht zunächst aus einem Eckbau mit je drei Fensterachsen an der Ost- und Westseite und zwei Fensterachsen gegen Norden. Südlich daran schließt sich ein Flügelbau, der hinter dem Chore des alten Kirchleins bis zu der östlichen Partie des neuen Erweiterungsbaues sich erstreckt. Das geräumige Pfarrhaus enthält im Erdgeschoß Stiegenhaus und drei Zimmer, dann Küche, Speise und Sakristei. Die Verbindung zwischen Pfarrhaus und Sakristei ergibt sich von den profanen Räumen gesondert durch einen Verbindungsgang, der hinter dem Hochaltar der alten Kirche sich ungezwungen einfügen läßt. Das Obergeschoß beherbergt sechs Zimmer mit Bad und dazu gehörigen Nebenräumen. Das Dachgeschoß birgt noch zwei Kammern.

Die Lösung im Projekte Lochbrunners ist nicht die einzig mögliche. Vor allem vom städtebaulichen Standpunkt würde eine sehr gute Lösung ergeben, den Neubau etwa in Form einer zentralen Anlage an die Nordseite des alten Kirchleins zu legen. Gerade am Eck Plinganser- und Haspiederstraße entstünde hiedurch eine in die Situation sich trefflich einfügende eindrucksvolle Baugruppe. Der Architekt war jedoch bei Anfertigung seines Entwurfes an gewisse Wünsche des Bauherrn, d. i. der Kirchenverwaltung gebunden. Man will das Pfarrhaus nicht südlich der alten Kirche angeordnet wissen, weder unmittelbar an der Plinganserstraße noch auch weiter rückwärts, wo nach Meinung der Kirchenverwaltung der Pfarrwohnung zu viel Licht entzogen würde. Diesen Wünschen mußte der Architekt Rechnung tragen. Trotz mancher Schwierigkeiten, die der ziemlich beschränkte Platz um die alte Kirche herum bietet, ist das zur Verfügung stehende Terrain gut ausgenützt. Die Ähnlichkeit der beiden westlichen Giebelseiten am alten Kirchlein wie am Neubau gibt dem Ganzen einen angenehmen Rhythmus des Gleichklanges. Auch sind die Maßverhältnisse des Westgiebels am Kirchenneubau derart abgewogen, daß in der gesamten Baumasse der alte Turm mit seiner bewegten Bekrönungssilhouette nach wie vor die Dominante bildet. Und gegen rückwärts verleiht das Pfarrhaus der ganzen architektonischen Gruppe Halt und Gleichgewicht. Vom Standort bei der Friedenseiche an der Haspiederstraße präsentiert sich über die ruhige Fläche des Pfarrgartens hinweg das alte Kirchlein fast ganz unverändert in seiner baulichen Erscheinung und behauptet sich gegen den dahinterliegenden großen Erweiterungsbau. Zwischen den beiden Dachmassen vermittelt ein etwas niedriger gehaltener Querfirst. Er soll Schneewinkel vermeiden und Schnee und Wasser in der Hauptsache nach rückwärts ableiten.

Pfarrkirche St. Jakob in Feldkirchen bei München

Bereits vor mehr als 10 Jahren beschäftigte das Landesamt für Denkmalpflege die Erweiterung der damaligen Expositur- und jetzigen Pfarrkirche in Feldkirchen. Die Notwendigkeit einer baulichen Vergrößerung ist dringend geboten. Bei der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung des



FELDKIRCHEN: GESAMTANSICHT

hübschen Kirchleins muß im Interesse der Denkmalpflege vom alten Bestande so viel wie möglich erhalten werden. Es liegt sehr nahe, die Vergrößerung nach Süden und Norden zu betätigen. Dies ergibt sich schon aus den Terrainverhältnissen. Zudem lassen sich durch diese Lösung wesentliche und zugleich baugeschichtlich wichtige Teile der alten Kirche, nämlich Chor und Turm, erhalten. In das Erweiterungsprojekt werden der alte Chor mit seinem unter der originellen und reichen Stuckverkleidung des spätesten Barock vom frühen 18. Jahrh. vermutlich noch alten gotischen Gewölbe, ferner der interessante Sattelt????? an der Chorsüdseite in unverändertem Zustande mit einbezogen. Das bisherige Langhaus, das seine flache Tonne mit Stichkappen erst in nachgotischer Zeit erhalten hat, muß bei der geplanten Erweiterung fallen. Damit wird freilich der hübsche Stuckdekor preisgegeben, der jedoch an dem alten Chorgewölbe erhalten wird und zudem in den Kirchen der nächsten Umgebung zu Ottendichl und Salmdorf als ein hübsches Beispiel der damaligen Geschmacksrichtung in Motiven von zarten naturalistischen Blumengewinden und mehr stilisierten dünnen Akanthusranken noch weiterhin bestehen bleibt. Es wird die Bedingung gesetzt, daß die hübsche Inneneinrichtung im Kirchenneubau wieder Verwendung finden muß. Dieselbe setzt sich aus drei im Aufbau lustigen Altären aus der Frühzeit des 18. Jahrhunderts, einer gleichzeitigen Kanzel und einer zierlichen durch graziöse Säulchen gegliederten Musikemporenbrüstung mit dekorativen Malereien in den einzelnen Felderfüllungen zusammen. Stilgeschichtlich ist besonders beachtenswert der reizvolle Hochaltar mit seinem Säulenaufbau und den eigenartigen seitlichen Bogenlösungen, die sich über die künstlerisch guten Altarfiguren wölben. Am Giebel lebhaft bewegte schwebende Engelsfiguren. Das Kirchenerweiterungsprojekt von Architekt Wilhelm Flaschenträger-München erhält Chor und Turm der alten Kirche und fügt daran von Süden nach Norden laufend einen stattlichen Neubau. Diesem Erweiterungsbau ist eine offene Vorhalle mit drei Kreuzgewölben vorgelagert. Westlich davon an der Ecke ein kurzer gedrungener Anbau, der den Treppenaufgang zur Musikempore enthält. Die Vorhalle führt in das vierachsige Langhaus, das ein Tonnengewölbe in Rabitz aufweist. Um an Höhe zu gewinnen, reicht das Rabitzgewölbe in den Dachraum hinein. Die Länge des Langhausbaues beträgt 20,60 m, seine Breite 11 m, seine Höhe 9,30 m. Das Kirchenschiff wird durch vier Joche von niedrigen flachgedeckten Seitengängen begleitet, deren Arkaden sich in Korbbögen nach dem Hauptschiff zu öffnen. An das Langhaus fügt sich dann der eingezogene tonnengewölbte Chor mit 2 Jochen und Dreiachtelschluß. An das südliche Joch lehnen sich östlich und westlich zwei Oratorien, zu denen Wendeltreppen in Rundtürmen emporführen. Im großen Winkel zwischen dem Chorbau der neuen Kirche und jenem des alten Baues, dessen Raum für eine Taufkapelle ausersehen ist, liegt die flachgedeckte Sakristei. Sie verfügt über einen langrechteckigen Raum, in den man von außen her ostwärts über einen Vorplatz gelangt. Die Sakristei empfängt durch fünf nahe aneinandergesetzte Fenster von Norden her reichliches Licht.

Das Innere des Kirchenneubaues zeigt schöne Verhältnisse. Durch die Arkadenbögen empfängt der langgezogene Raum des Schiffes angenehme Belebung. Abwechslung kommt in das Raumbild fer-

ner durch den an der Ostseite kapellenartig sich öffnenden Chorbau der alten Kirche. Praktisch ist der Platz bis aufs äußerste ausgenützt. Es muß vermieden werden, das Schiff des Neubaues zu sehr in die Länge und in die Breite wachsen zu lassen, um damit nicht Chor und Turm des alten Baues zu erdrücken. In geschickter Weise ist daher auf andere Art für Platzgewinnung gesorgt worden, so in den Seitengängen, die im Inneren räumlich mit dem mittleren Kirchenschiffe sich verbinden, nach außen hin aber nur als niedrige Anbauten erscheinen und eher zur Entlastung der Masse des Neubaues gegenüber dem baulichen Bestande der alten Kirche beitragen. Auch in den zwei zwischen dem Chor der alten Kirche und dem Neubau angelegten Emporen, zu denen eine Treppe innerhalb der Turmmauer emporführt, sind Plätze gewonnen.

Außen bildet der Erweiterungsneubau im Zusammenhang mit den Resten der alten Kirche eine hübsche Architekturgruppe. Mit künstlerischem Verständnis ist der Architekt bestrebt, den interessanten in fünf Stockwerken ansteigenden alten Satteltum nach wie vor in der beherrschenden Dominante zu belassen. Durch glückliche Höhenentwicklung des neuen Schiffes und des neuen Daches ist dem Turme das erforderliche Gegengewicht gegen die Masse des neuen Kirchenschiffes gesichert. Das Erweiterungsprojekt erhält ferner die gemauerte und verputzte alte Umfriedung in ihrem gegenwärtigen Bestande. So verspricht der Kirchenerweiterungsbau Feldkirchen nach Maßgabe des Entwurfes von Architekt Flaschenträger innerhalb des engeren Ortsbildes wie auch in der weiten Landschaft eine künstlerisch gute bodenständige Lösung, die den ländlichen Verhältnissen dortiger Gegend trefflich angepaßt ist.

Bücherschau

Literaturverzeichnis für 1924 (Schluß)

Tizian, Des Meisters Gemälde in 368 Abb. 5. verm. Aufl. (Klassiker d. Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 3.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1924. 4⁰. M. 15.—.

Vandeur Eug., Die allerseligste Jungfrau. Ein Leben Mariä in Bildern alter Meister. München, Theatiner-Verlag, 16⁰. M. 2.—.

Wolf Georg J., Lucas Cranach, Spiegel u. Chronik seiner Zeit. Mit 34 Bildern. (Kl. Delphin-Kunstbücher, B. 28.) München, Delphin-Verlag. 1924. 8⁰. M. 1.—.

Zahn Leop., Raffael v. Urbino. (Die großen Meister 9.) München, Allgem. Verlagsanstalt. 1924. 4⁰. M. 8.—.

5. Graphik.

Baldung Grien Hans, Das Skizzenbuch d. Karlsruher Kunsthalle in Faksimile. Herausg. v. F. W. Storck, München, Piper & Co. Druck der Marées Gesellsch.

Bode W. v., Leonardo da Vinci, Ausgew. Handzeichnungen. (Die Skizzenbücher.) Berlin, Propyläenverlag 1924. 4⁰. M. 6.—.

Bode W., Sandro Boticelli. Suppl. (Ausgewählte Handzeichnungen.) Berlin, Propyläenverl. 1923. 4⁰.

Brinckmann E., Michelangelo. Zeichnungen. Mit 106 Taf. München, Piper & Co. 1925. 4⁰. M. 16.—.

Curjel Hans, Holzschnitte d. Hans Baldung Grien. Mit 50 Abb. u. e. Einl. München, Allgem. Verlagsanst. 1924. M. 8.—.

Dante Alighieri, La divina commedia coi disegni (intercalate) dé Sandro Botticelli. Cantica 3. Berlin-Steglitz, Officina Serpentis. Auslief.: Berlin, E. Bowohlt. 1924. 2⁰. M. 80.—.

Dürer A., Grüne Passion. Wiln., A. Schroll & Co. 1924. 2⁰. M. 25.—.

Einblattdrucke. Folge 6 und 7. Passau, Felsverlag. 4⁰.

Elfried Bock, Holzschnitte des Meisters D.S. Berlin, Reichsdruckerei. 1924. 2⁰. M. 10.—.

Fischel Oskar, Raphael, Zeichnungen. 4 Abt. nebst Text. 2⁰. Berlin, G. Grote. 1923. Subskr. Pr. M. 100.—.

Franckh Hanns Ulrich, Die Radierungen d. Hanns Ulrich Franckh, Maler aus Kaufbeuren (1603—1675). Mit Vorwort v. Albert Hämmerle. Augsburg, Dr. B. Filser. 1923. 4⁰. M. 45.—.

Friedlaender Max J., Deutsche Zeichner d. 16. Jahrh. 14 Faks. nach Dürer, Grünewald, Cranach, Altdorfer, Baldung, Urs, Graf und Holbein. München, Piper & Co. 44 Druck der Marées-Gesellschaft.

Führich Jos., Die geist. Rose, enth. d. 15 Geheimnisse des Rosenkranzes. Regensburg, Jos. Habbel. 1924. M. 1.50.

Geisberg Max, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. 2.—6. Lfg. 4, 8, 40. München, Hugo Schmidt. 1924. 56 X 41 cm.

Geisberg Max, Der Meister E. S. Mit 139 Abb. auf 77 Tafeln 2. Auflage. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1924. Meister der Graphik. 10 Bände. M. 20.—.

Geisberg Max, Die Anfänge des Kupferstiches. Mit 144 Abb. auf 74 Taf. 2. Aufl. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1924. 4⁰. (Meister d. Graphik. 2.) M. 25.—.

Geisberg Max, Die Kupferstiche des Meisters F. S. Lfg. 6. Berlin, Bruno Cassirer. 1924. 2⁰. M. 35.—.

Glaser Kurt, Hans Holbein d. J. Zeichnungen. Basel, B. Schwabe & Co. 1924. 4⁰. M. 15.—.

Graul R., Rembrandt Zeichnungen. 2. Auflage. Leipzig, E. A. Seemann. 1924. 4⁰. M. 9.—.

Hauptwerke des Holzschnittes. München, Piper & Co. 1925. 4⁰.

Hecht Frz., Altdeutsche Meister in Holzschnitten. München, Drei Masken Verlag. 1923. M. 70.—.

Kurth Willy Dr., Altdeutsche Holzschnitte. 60 (1 farb.) Holzschnitte v. Dürer u. a. Meistern d. 15. u. 16. Jahrh. (In Originalgröße.) Berlin-Zehlendorf, F. Heyden. 1923. 4⁰. M. 12.

Kurth Willy Dr., Die Raumkunst im Kupferstich d. 17. u. 18. Jahrh. Mit 370 Abb. Stuttgart, Julius Hoffmann. 1924. 40 Bauformen-Biblioth. 19 Bände. M. 40.—.

Leporini Heinrich Kustos Dr., Der Kupferstichsammler. Ein Hand- u. Nachschlagebuch somit Künstlerverzeichn. f. d. Sammler druckgraph. Kunst. (Mit 105 Abb.) Berlin, R. C. Schmidt & Co. 1924. 8⁰. Biblioth. f. Kunst- u. Antiquität-Sammler. 24 Bd. M. 12.—.

Meder Jos., Albertina Facsimile. Handzeichnungen vläm. u. holländ. Meister d. 15.—17. Jahrh. Wien, Schroll & Co. 1923. M. 240.—.

Neumann Carl, Prof., Rembrandt, Handzeichnungen. Mit 94 Abb. München, R. Piper & Co. 1923. 4⁰. M. 12.—.

Panofsky Erwin und Saxl Fritz, Dürers „Melancolia I". Eine quellen- u. typengeschichtl. Untersuchung. Leipzig, B. G. Teubner. 1923. 8⁰. (Studien der Bibliothek Warburg) 2. M. 12.—.

Pauli Gust., Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. H. 1. Niederländer. (Veröffentlichung der Prestelgesellschaft 8.) Frankfurt a. Main, Prestel-Verlag. 1924. M. 200.—.

Raffael Santi, Ausgewählte Handzeichnungen. (Die Skizzenbücher.) Berlin, Propyläen-Verlag. 1924. 4⁰. M. 6.—.

Rembrandt, Handzeichnungen in der graph. Sammlung zu München. München, F. Bruckmann. 1924. 40 Tafeln. M. 60.—.

Schnorr v. Carolsfeld Julius, Bilderbibel. 179 ausgew. Darst. m. begleit. Bibeltext. 2. Aufl. 4⁰. Zwickau, J. Hermann. 1924. M. 6.—.

Schnorr v. Carolsfeld J., Das Licht der Welt. 23. Darst. aus dem Leben unseres Heilandes. 2. Aufl. Zwickau, J. Herrmann. 1924. M. —.40.

Schnorr v. Carolsfeld J., Kinder-Bilderbibel. 90 Darst. 4. Aufl. Zwickau, J. Herrmann. 1924. M. 4.—.

Seliger Max, Handschrift und Zeichnung v. Künstlern alter und neuer Zeit. (788 Abb. u. Faks.) 4⁰. Leipzig, E. A. Seemann. 1924. M. 10.—.

Schott Friedr., Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Augsburg, I. A. Schlosser. 1924. 4⁰. M. 9.—.

Stöcklein A. H., Burgkmair d. Ält., Turnierzug. München, Verlag für hist. Waffenkunde. 1924. 2⁰. M. 240.—.

Symbolum apostolicum, Farbige Blockbuch-Wiedergabe nach dem Unicum in der Wiener National-Bibliothek. München, Kurt Wolff. 1924. 8⁰. M. 50.—.

Swarzenski G., Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz. 64 Tafeln. Frankfurt a. M., Verlagsanstalt. 4⁰. M. 20.—.

Thahmann Max, Der Dom. 10 Holzschnitte. Geleitw. v. G. F. Hartlaub. 2⁰. 10 Taf. Jena, E. Diederichs. 1924. M. 100.—.

Vollmer Hans Dr., Sarto, Andrea del (eigentlich Andrea d'Angelo). Acht farb. Nachbildungen. Mit biograph. Charakteristik. Leipzig, E. A. Seemann. 1924. (Seem's Künstlermappen.) M. 5.—.

Winkler Friedrich, Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. 4⁰. Berlin, Propyläen-Verl. 1924. M. 26.—.

Worringer Wilhelm, Die Anfänge der Tafelmalerei. Mit 126 Abb. 4⁰. (Deutsche Meister.) Leipzig, Insel Verlag. 1924. M. 10.—.

Zimmermann Hildegard, Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrh. Mit 19 Taf. (Studien zur deutschen Kunstgesch. H. 226.) Straßburg, Heitz. 1924. 4⁰. M. 25.—.

6. Kunstgewerbe.

Bahrfeldt M. v., Prof. Dr., Die bischöfl. Hildesheimer Ausbeutetaler aus den Jahr. 1697—1701. Mit 1 Tafel. Halle (Saale), A. Riechmann & Co. 1923. 8⁰ M. 1.—. (Blätter f. Münzfreunde.)

Berliner Rudolf, Ornamentale Vorlage-Blätter des 15.—18. Jhrh. (20 Lief.) Lief. 1. (21. Taf.) Leipzig, Klinkhardt&Biermann, 1924. 4⁰. Lief. M. 3.—.

Braun Joseph S. I., Der christl. Altar in seiner geschichtl. Entwicklung. (2 Bände.) 1. Band. München, Alte Meister Guenther, Koch & Co. 1924. 4⁰. M. 145.—.

Braun Jos., Die liturg. Paramente der Gegenwart und Vergangenheit. Mit 197 Abb. 2. Auflage. Freiburg, Herder & Co. 1924. 4⁰. M. 10.30.

Braun Jos., Prakt. Paramentenkunde. Mit 14 Tafeln. 2. Aufl. Freiburg, Herder & Co. 2⁰. M. 12.50.

Gnirs Anton, Pr. Dr., Alte u. neue Kirchenglocken. 2 Tl. Mit Beitrag zur Geschichte des Glockengusses und seiner Meister in den Gebieten nördl. wie südl. des Ostalpenlandes u. a. d. Adria. 71 Abb. Karlsbad, W. Heinisch. 1924. 8⁰. M. 5.—. 1. Tl. erschien im Kunstverl. Schroll & Co. i. Wien.

Haack Friedr., Adam Kraft u. d. Dehiosche Kunstgeschichte. Nürnberg, L. Spindler. 1924. 8⁰. Beitrag z. fränk. Kunstgeschichte. 9. Heft. M. 1.20.

Habich Georg, Die Medaillen der italienischen Renaissance. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1924. 2⁰. M. 70.—.

Hamann Richard, Prof. u. Kohlhaussen Heinrich, Dr., Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg. Marburg, N. G. Ehvertsche Verlh. 1922. 56,5 X 41 cm. Ausg. A M. 150.—, Ausg. B M. 75.—, Ausg. C M. 50.—.

7. Topographie.

Baethcke P., Georgenthal in Thüringen. Georgenthal, A. Voigt. 1924. Kl. 8⁰. M. 1.—.

Bassler Ernst, Führer durch das Kloster Maulbronn. Mit 1 (eingedr.) Situationsplan und 1 (eingedr.) Grundr. v. Dir. C. Blechschmidt. Maulbronn, A. Krüger. 1923. 8⁰. M. 50.—.

Beysse Otto, S. Godehard zu Hildesheim. Ein kunstgesch. Führer. (47 S, 27 Abb.) Hildesheim, F. Borgmeyer. 1924. 8⁰. M. 1.50.

Bogmann Joh., Marburg als Kunststadt. Mit 46 Abb. Marburg, Elwertsche Univ.-Buchhandlung. 1924. (48 S.) 4⁰ M. 2.—.

Bütler Pl. Prof. Dr. Altstätten. Mit 1 Taf. u. zahlr. Ill. St. Gallen, Fehrsche Buchhandlg. 1922. 4⁰. Fr. 6.—.

Burckhard Jak., Der Cicerone. Eine Anleitung z. Genuß d. Kunstwerke Italiens. 3 Ill. Neudruck. Leipzig, A. Kroener. 1925. 8⁰. M. 18.—.

Carstenn, Edward, Dr.. St. Marien in Danzig. Ein Führer mit eingedr. Bildern. Danzig, Danziger Verl.-Gesellsch. 1924. 16⁰. M. —.60.

Duhn Friedr. v., Italienische Gräberkunde. 1. Teil. Heidelberg, Carl Winter Verlag. 1924. 8⁰. M. 30.—.

Ebner Franz, Straubing. Mit 8 Bildtafeln. München, Dr. F. H. Weizinger & Co. 4⁰. Heimatbilder 1. Folge 6. Heft. M. 1.50.

Egger Rudolf, Teornia. Die röm. und frühchristl. Altertümer Oberkärntes. Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. 1924. 8⁰. M. 1.20.

Eschweiler J., Das erzb. Diözesan-Museum zu Köln. Mit 42 Abb. Köln, Christl. Kunstverein f. d. Erzbist. Köln. 1924. 4⁰. M. 1.—.

Feldkamm J., Der Dom zu Erfurt. Ein Führer mit 12 Abb. Erfurt, Ohlenroth'sche Buchdr. 8⁰. M. 1.—.

Fritze Ed., Die Stadtkirche in Meiningen. (Neue Beiträge zur Gesch. deutschen Altertums H. 31.) Meiningen, Gebr. Marbach. 1924. Gr. 8⁰. M. 2.—.

Gröber Konr., Reichenauer Kunst. 2. verb. Aufl. mit 54 Abb. (Vom Bodensee zum Main. Nr. 22.) Karlsruhe, C. F. Müller. 1924. Gr. 8⁰. M. 2.—.

Hartwein Peter Wilh., Der Kaiserdom zu Speyer. Eine volkstüml. Darst. seiner Baugeschichte. Speyer, Palatina-Verl. 1924. 8⁰. Geb. M. 1.30.

Haupt Rich., Geschichte und Art der Baukunst im Herzogtum Schleswig. Heide in H. Heider Anzeiger. 1924. 8⁰. M. 20.—.

Herzmansky Siegismund, Fr. F. Scheh, Führer durch die Pfarrkirche St. Josef (einstmals Karmeliterkirche). Wien II. Taborstr. Selbstverlag. 8⁰. Kr. 3000.—.

Hölscher Uvo, Die mittelalt. Klöster Niedersachsens. (Niedersächs. Kunst in Einzeldarstell. Bd. 6/7.) Bremen, Angelsachsen-Verlag. 1924. gr. 8⁰. M. 3.60.

Hollnsteiner Joh., Das Chorherrnstift St. Florian. Bilder zur Kultur- und Kunstgeschichte. Steyr, E. Prietzel. 1924. 8⁰. Kr. 25000.—.

Holtmeyer Alois, Dr., Kreis Cassel Stadt. Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. 6. Bd. (504 Tafeln). Cassel, Selbstverlag d. Landesverwaltung. 1923. 2⁰. M. 80.—.

Jahnel Karl und Alex. Marian, Das Spital und die Kirche St. Materni in Außig. Mit Vorwort. Erg. und 50 Abb. Außig, A. Becker. 1924. 8⁰. Kr. 15.—.

Katalog der Ausstellung von Kunstwerken aus Karlsruher Privatbesitz. 1922. Karlsruhe, Bad. Kunsthalle. kl. 8⁰. M. 5.—.

Katalog des städt. Museums zu Erfurt. Mittelalterliche Sammlung. Gemäldegalerie. Erfurt Gebr. Richters. 1924. 8⁰. M. 1.—.

Kentenich G., Trier, seine Geschichte und Kunstschätze. Mit 4 Taf. und 63 Abb. Trier, Jakob Lintz. 1924. kl. 8⁰. M. 2.80.

Künstle Karl, Die Kunst des Kl. Reichenau im IX. u. X. Jahrh. u. d. neuentdeckte karol. Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen. 2. Aufl. Freiburg, Herder & Co. 1924. M. 20.—.

Lentz P., Führer durch das Liebfrauenmünster Karls d. Gr. Aachen, Creutzer. 1924. 8⁰. M. 1.20.

Luthgen Eugen, Köln als Kunststadt. Mit 53 Abb. u. 64 Tafeln. Bonn, K. Schroeder. 1924. 4⁰. M. 4.—.

Mader F., Oberpfälz. Klöster und Wallfahrtskirchen. (Alte Kunst in Bayern 1.) Augsburg, Dr. B. Filser. 1924. 4⁰. M. 2.50.

Mader F., Stadt Eichstätt. (Die Kunstdenkmäler v. Mittelfranken Bd. 1.) München, Oldenbourg. 1924. 4⁰. M. 42.—.

Meyer-Barkhausen Werner, Alte Städte zw. Main u. Weser. I. Corbach. Mit 45 Textabb. u. 30 Bildtafeln. Corbach, H. W. Urspruch. 1923. 4⁰. M. 3,50.

Mitius Otto, Mit Albrecht Dürer nach Heroldsberg und Kalchreuth. Erlangen, Junge & Sohn. 1924. 8⁰. M. 1.—.

Nicolas R., Schöne alte Schweiz. 12 Mappen. Rüschlikon, Montana-Verlag Mappe 1. M. 20.—.

Niebelschütz E. v., Kloster Walkenried. Eine kunstgesch. Darstellung. Magdeburg, Der Harz. 1924. gr. 8⁰. M. 1.—.

Nußbaum Jakob, Frankfurt a. M. 12 Bilder (Taf.). Marburg, N. G. Elwert. 1924. Bilder der Heimat 1. Heft. M. 3.—.

Opitz Josef Dr., Alte Kunst der Bezirke Kaaden-Preßnitz. Eine kurze Übersetzung, geordnet nach Orten. Kaaden, Vincenz Uhl. 1924. 8⁰. Uhls Heimatbücher des Erzgebirges u. Egertales. 2. Bd. Kc. 5.—.

Opitz Josef Dr., Das Kaadener Franziskanerkloster. Mit 5 Orig. Lith. (Taf.) und 1 Grundriß. Kaaden, Vincenz Uhl. 1924. 8⁰. Uhls Heimatbücher des Erzgebirges und Egertales. 6 Bdchen. (Kc. 1.—) Kc. 6.—.

Pfleiderer R., Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. 2. Auflage. Mit 45 Abb. Ulm, J. Ebner. 1923. kl. 8⁰. M. 4.—.

Reiners Herbert, Kölner Kirchen: Die Basilika S. Gereon, Die Basilika S. Ursula, Der Kölner Dom und seine Kunstschätze, S. Andreas, St. Aposteln, St. Kunibert, St. Maria im Kapitol, St. Severin, St. Columba u. Minoriten, St. Martin und St. Maria Lyskirchen, S. Peter u. S. Caecilien, St. Mariaehimmelfahrt u. Ursulinen. Köln, I. P. Bachem. 1921. 8⁰. Je M. 1.—.

Riesenhuber Martin P. O. S. B. Stiftsarchiv, Die kirchl. Kunstdenkmäler d. Bist. St. Pölten. Ein Heimatb. St. Pölten, Kath. Volksbund. 96 Tafeln, 1 Titelbl. u. 1 farb. Karte. 8⁰. Wien, H. Kirsch in Konun. Kr. 140000.—.

Schairer, Beschreibung der Remigiuskirche zu Nagold. Nagold G. W. Zeiser. 1924. 8⁰. M. —.75.

Schlecht Josef, Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst. 20. Jhrg. 1924. 4⁰. München, Gesellsch. f. christl. Kunst. M. 1.50.

Schlegel Arth., Die Benediktinerkirche zu Weingarten. Mit 39 Taf. Weingarten, K. Baier. 1924. 4⁰. M. 3.—.

Schubring P., Die Gemälde-Galerien d. Uffizien u. d. Palazzo Pitti. Mit 181 Abb. 3. Aufl. Stuttgart, Union. 1924. M. 4.50.

Tietze Dr. H., Die Entwicklung der bildenden Kunst in Niederösterreich. 30, 8. (Heimatkunde v. Niederösterreich.) Wien, A. Haase. 1923. gr. 8⁰. M. —.80.

Woebeken Carl, Friesische Kirchen. 1.-5. Tsd. 16 Taf. 8⁰. (Bücher im goldenen Reif.) Bremen-Wilhelmshaven, Friesen-Verlag. 1923. M. 2.—.

Moderne christliche Kunst des 20. Jahrhunderts.

Braun Jos., Eine Stätte christl. Kunstschaffens. Übersicht über einige Arbeiten d. Firma Carl Weishaupt, Hofsilberschmied. München, F. Bruckmann. gr. 8⁰.

Döring Oscar, Zwei Münchener Baukünstler. Gabriel v. Seidl. Mit 58 Abb. Georg v. Hauberrisser. Mit 47 Abb. (Die Kunst dem Volke 51/52.) München, Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. 1924. M. 1.20.

Klein W., Gmünder Kunst der Gegenwart. Mit 195 Abb. Schw. Gmünd, B. Kraus. 1924. 4⁰. M. 7.50.

Kreitmaier Jos. S. I., Leo Samberger, der Meister des Charakterbildnisses. Mit 41 Abb. München, Allg. Vereinigung für christl. Kunst. 4⁰. Die Kunst dem Volke. Nr. 49.

Kubin Alfr., 20 Bilder zur Bibel. München, R. Piper. 1924. 4⁰. M. 36.—.

Meier-Graefe Julius, Die Kunst der Gegenwart. München, Piper & Co. Drucke d. Marées-Gesellschaft. M. 600.—.

Orlowski Hans, Das Jüngste Gericht. (Matheus: Evangelium, XXV, 31—46.) Als Blockbuch geschn. u. handkol. Berlin W. 8, Mohrenstraße 6. Wendekreisverlag. 1923. 2⁰. M. 60.—.

Osborn M., Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 653 Abb. 32 Farbendrucktafeln. Leipzig, A. Kröner. 1925. 4⁰. M. 24.—.

Oßwald Cajetan, Matthäus Schiestl. 3. vermehrte Auflage. München, Gesellschaft für christl. Kunst. 1924. 8⁰. M. 10.—.

Rothes Walter, Dr., Georg Busch. Mit 42 Abb. 4⁰. München, Allgem. Vereinigung f. christliche Kunst. (Die Kunst dem Volke. Nr. 50.) M. —.50.

Schiestl Matthäus, Bilder des Meisters mit Verslein. 1.—10. Tsd. 8⁰. 72 S. m. Abb. 8 farb. Taf. München, Gesellsch. für christl. Kunst. M. 2.80.

Schiestl M., Zeichnungen. Mit 25 Skizzenbuch- u. 103 Mappenbl. auf 100 Tafeln. Höchst-Bregenz, H. Schneider. 1924. gr. 8⁰. M. 12.—.

Schiestl Rudolf, Der Tod v. Basel. 8 Holzschnitte. Berlin-Zehlendorf, F. Heyder. 1924. M. 18.—.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

Wettbewerb für eine Pfarrkirche in Frankfurt a. M. Der Gesamtverband der kath. Pfarreien der ehem. freien Reichsstadt Frankfurt a. M. hat durch die »Deutsche Gesellschaft« einen Wettbewerb für Erlangung von Entwürfen für eine St. Bonifazius- Jubiläums- und Gedächtniskirche in Frankfurt a. M.-Sachsenhausen ausgeschrieben. Beteiligen können sich alle in Preußen, Hessen, Baden und Württemberg lebenden Architekten, welche der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« angehören. Einliefertermin ist 3. August 1925. Es sind drei Preise zu 2000 Mk., 1500 Mk. und 1000 Mk., sowie zwei Entwürfe zu je 500 Mk. ausgesetzt. Im Preisgericht folgen u. a. namhafte norddeutsche und süddeutsche Architekten. Die Wettbewerbsgrundlagen sind durch die Geschäftsstelle der »Deutschen Gesellschaft« München, Karlstraße 6 an die in Betracht kommenden Architekten versandt worden.

Anmerkung: Die geographische Begrenzung ist auf ausdrücklichen Wunsch des Gesamtverbandes der Pfarreien in Frankfurt a. M. erfolgt. Die Vorstandschaft der »Deutschen Gesellschaft« wird von sich aus immer auf eine Heranziehung sämtlicher Künstlermitglieder hinarbeiten, wenn auch eine gewisse landschaftliche Begrenzung schon aus Gründen der bodenständigen Bauweise manches für sich hat.

Wettbewerb

AUSSCHREIBEN

eines Wettbewerbs für ein Altargemälde in der katholischen Kirche St. Heinrich in Fürth.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Altargemälde in der katholischen Kirche St. Heinrich in Fürth wird hiermit ein Wettbewerb unter den in Bayern lebenden reichsdeutschen Künstlern nach Maßgabe der folgenden Bestimmungen eröffnet:

1. Auf dem Gemälde soll die Gründung des Bistums Bamberg durch Kaiser Heinrich den Heiligen dargestellt werden.

2. Die Bildfläche hat, mit Abschrägungen oben und unten, eine größte Höhe von 4,64 m und eine Breite von 2,14 m; der untere Teil der Bildfläche wird bis zur Höhe von etwa 80 cm von dem Strahlenkranz des davor stehenden Tabernakels überschnitten. Der Altar hat keinen größeren Aufbau; die dekorative Umrahmung der Bildfläche ist vielmehr in weißem Stuck auf die Wand aufgetragen.

3. Das Gemälde ist in Öl auf Holz oder Leinwand auszuführen.

4. Die katholische Kirchenverwaltung St. Heinrich in Fürth wird jedem Bewerber auf Ansuchen gegen Ersatz der Selbstkosten eine die nötigen Maße enthaltende Zeichnung des Altares übersenden.

5. Einzuliefern ist ein farbiger Entwurf des Altargemäldes im Maßstab 1 : 4.

Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe, denen ein das gleiche Kennwort tragender, Namen und Wohnung des Bewerbers enthaltender verschlossener Umschlag beizufügen ist, sind bis spätestens

1. Juli 1925, 6 Uhr abends

im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München, Prinzregentenstraße 3, abzuliefern.

Die Ein- und Rücksendung der Entwürfe geschieht auf Kosten und Gefahr der Bewerber.

6. Das Preisgericht, das die eingelaufenen Arbeiten zu prüfen und über das Ergebnis des Wettbewerbs gutachtlichen Beschluß zu fassen hat, besteht aus

Akademieprofessor Karl Caspar in München,
Professor der Kunstgewerbeschule Nida-Rümelin in Nürnberg,
Professor Fritz Erler in München,
Professor Gebhart Fugel in München,
ferner einem Vertreter der katholischen Kirchenverwaltung St. Heinrich in Fürth.

7. Die Mittel für die Ausführung des Gemäldes werden vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus bereitgestellt werden. Für Geldpreise steht zunächst ein Betrag von 3000 RM. zur Verfügung; das Preisgericht beschließt nach Maßgabe der Qualität der eingelaufenen Entwürfe gutachtlich darüber, bis zu welcher Höhe und in welcher Weise diese Summe verteilt werden soll.

Falls einer der preisgekrönten Entwürfe ausgeführt wird, wird der Geldpreis auf das Ausführungshonorar angerechnet.

8. Wesentliche Verstöße gegen die Bestimmungen des Programms haben die Ausschließung der betreffenden Entwürfe zur Folge.

9. Die endgültige Entscheidung über den Wettbewerb wird vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus getroffen werden.

Die Entwürfe bleiben Eigentum der Urheber.

Ausstellungen

RELIGIÖSE KUNST IN MÜNCHEN

In den jüngst verflossenen Wochen hat sich aus der Münchener Künstlergenossenschaft, die gegenwärtig nahezu 600 Mitglieder umfaßt, ein Trüpplein Künstler konsolidiert, das nicht etwa in sezessionistischem und gegnerischem Sinne auftreten, sondern neben der Sommerausstellung des Glaspalastes, die durch Masse und soziale Rücksichten auf das künstlerische Gesamtniveau drückend wirkt, Qualitätsausstellungen eines kleinen ausgewählten Kreises der Genossenschaft bewerkstelligen will. Die so vereinten »Dreißig Münchener Künstler«, deren sich vorerst der Kunstverein in einer vierzehntägigen Ausstellung angenommen hat und die für die erste Maihälfte im Kunsthaus Brakl zu sehen sind, »denken sich ihre Ausstellungen als ideale Aneinanderreihungen von individuellen Leistungen individueller Künstler, die doch ein großer Rhythmus, eine gemeinsame starke Gesinnung, ein unbeugsamer Wille zur Qualität eint«.

Es ist nun kein Zufall, daß sich unter den »Dreißig« mehrere Künstler befinden, die sich fast ausschließlich mit religiöser Kunst auseinandersetzen. Das Bedürfnis, außerhalb des reinen Zweckverbandes, wie ihn die Künstlergenossenschaft darstellt, ihre bestimmten Ideen hervorzuheben, mag sie zum Anschluß an den neuen Zirkel bewegt haben. In Einsicht dieser Bindung innerhalb des Zirkels selbst hat man den hellsten Oberlichtsaal des Kunstvereines dem meditierenden und religiösen Bilde eingeräumt.

Das Wandbild großen Formats ist durch Baumhauer vertreten. Eine »Pietà«, die in ihrer far-

bigen Flächenschichtung Grauweiß, Rot, Blau und der gelben Illumination auf eine Kirchenwand gemalt sein könnte, verrät ebenso wie die »Kreuzigung« Begabung zum al fresco. Baumhauers Fähigkeit, mit der Fläche zu rechnen und in ihr zu arbeiten, bekundet auch ein Kirchenfenster, das, für die Kapelle des Schlosses Kipfenberg bestimmt, im Treppenhaus des Kunstvereines ganz kurz zu sehen ist. Das Thema des »Jüngsten Gerichts« ist inhaltlich und koloristisch geschickt behandelt, der lineare Stil des Künstlers durch die das Herbe unterstützende Technik der Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei in Solln gebührend hervorgehoben.

Als Kontroverse hierzu muten die Glasgemälde W. Rupprechts an in der Ausführung der Firma v. d. Heyd. Rupprecht, welcher die Bildstickerei pflegt, überträgt den Charakter derselben auf die Fensterkunst. Seine Glasgemälde scheinen sozusagen gewebt. Aus einer Farbenskala, die dem Künstler als erster Eindruck vorschweben mag, muß das Bild abgelesen werden. Die »Cäcilia«, die noch gemäldeartig empfunden ist, beruht auf zwei, drei koloristischen Akkorden. In den Fenstern der »Geißelung« und »Auferstehung« ist der gewirkte Stil zum Durchbruch gekommen. Die Töne fließen und das Gesamtbild schimmert in einem farbigen Vielerlei, das sich erst bei längerem Zusehen zu einem eigenartigen Geflecht ordnen läßt. Die Fenster sind apart gemacht, aber die Darstellungsart erschwert das einfache Begreifen, wie es ein kirchliches Gemälde bieten soll.

In den Bildstickereien selbst vereinfacht sich die Farbgebung. Wie in den Holzschnitten strebt Rupprecht hier eine naive Wiedergabe an, die ihre Bewußtheit allerdings nicht verleugnen kann. Gleichklang der Bewegung und Töne, dem Refrain des Helden- und Volksliedes nicht unähnlich, sucht Typisches zu wecken.

Von Grassl findet sich das schon im Glaspalast ausgestellte Gemälde »Die Jugend von Assissi verspottet den hl. Franz«. Die neugotisch erlegte Empfindung des Künstlers gerät im Grotesken auf besonders geordnete Bahn (»Narrentag«). Die aparte Schraffierung des Graphikers tritt hier wie in der »Samariterin am Brunnen« glücklich hervor.

Die malerische Dichtheit der Zeichnung steht bei Blocherer in enger Fühlung zur Palette. Das Aufwallen und -züngeln von Farbmassen in »Mann und Weib« weicht im »Weiblichen Akt« einem dunkel verschleierten Vortrag. Die gefühlsmäßige Elastizität, die Blocherer bei der Behandlung verschiedener Themen walten läßt, bleibt bei Willi Schmids stereotyper Darstellungsformel ausgeschaltet. In einem linearen Spiel und dem Gebrauch von nur wenigen Deckfarben (Rot, Grün, Gelb) nähert sich der Künstler dem Stil der mittelalterlichen Miniatur, die angesichts des veränderten Formates ins Dekorative fällt. Ein religiöser Zustand, ohne einem biblischen Vorwurf verpflichtet zu sein, beherrscht das Tryptichon »Musik« und das Wandbild »Kirchgang« von W. Ditz. Genre und Idylle mischen sich in seine Kompositionen. L. Grubers Philosophien wirken formal meditierend. Zu allegorisch und ohne Formbändigung geben sich die Phantasien in Öl von Staeger. Bei Schikaneder verdient die Graphik den Vorzug (»Der Eremit«). Neben den schlichtfrommen Themen von Röhm wirken die religiösen Tafeln von Gebhard und Schikaneder problematisch.

Im Buchladen war vergangene Woche Gelegenheit, auch die Graphik Blocherers näher kennen zu lernen. Der Künstler geht an seine religiösen Themen mit persönlich origineller Erfassung. Die Energie, mit der Blocherer immer etwas aus dem Objekt herausholt, ist eine seiner Haupttugenden. Unter den ausgestellten Lithographien haben wir schon früher mehrere gesehen und schon damals auf die »Verschleierung« hingewiesen, die seine Art, die Dinge ins Helldunkel zu hüllen, mit sich bringt. Das Präponderieren der Schwärzen fördert nicht immer die Klarheit des Ausdrucks. Diese Hemmnisse jedoch, die im Vergleich zu seinen Vorzügen — wir erwähnen nur seine dynamisch fest umrissenen Porträts — gering sind, wird der Künstler unserer Überzeugung nach bald überwinden, und so darf man für die Zukunft manche angenehme Überraschung von Blocherer erwarten.

Der Rheinländer Heinrich Nauen stellt gegenwärtig einige Arbeiten bei Caspari aus. Es finden sich darunter keine Stücke mit nominell biblischem Inhalt, aber seine nordisch mystische Naturerfassung, deren Urvater Munch, macht einen Teil seines Schaffens zum Problem religiösen Suchens. Darum, daß Nauen in einem Zustand innerer Gärung noch nicht zu einem bestimmten religiösen Bekenntnis gelangt ist, darf man ihn nicht mit Steinen bewerfen; denn er, wie ein großer Teil der deutschen Künstlerschaft befindet sich in einem ehrlichen Tasten, das zunächst von dem, was noch in weiter Ferne ruht, nichts als die Sehnsucht nach seiner Sichtbarwerdung zu verkörpern imstande ist. Immerhin ist Nauens Fall wie der psychisch ähnlich Veranlagter bedeutend sympathischer als die Heuchelei mancher Wölfe in Schafsgewand, die des Verdienstes wegen christlich tun.

Die Landschaft am Niederrhein ist für Nauen das Ausdrucksmittel seiner seelischen Situation. Wir heben hier ein großes Stück hervor, das man »Klage« nennen könnte. Im Vordergrund einer kargen Ebene, deren Horizont durch blaudüstere Wolken verrammelt wird, liegt eine Bauernfrau, die ihre Hände in den Boden schlägt. Ein großes Weh schaut aus dem Bilde, ein trauriger Vorgang wird durch zähe melancholische Farben zum Klingen gebracht.

Dr. K.

RELIGIÖSE THEMEN IN DER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES STEIERMÄRKISCHEN KUNSTVEREINES IN GRAZ

Diese ob ihrer guten Werke aus der steirischen Bildniskunst des 19. Jahrhunderts bedeutsame Ausstellung bringt auch einige beachtenswerte Arbeiten aus der religiösen Kunst. Hier steht die „Kreuztragung“ von Franz Köck an erster Stelle. Wenn auch die Komposition auf ältere Darstellungen zurückgeht, so ist die malerische Durchführung immerhin originell und eigenwertig. Der rote Scherge am linken Bildrand unterstreicht die starke Wirkung dieser Arbeit. Dagegen ist Köcks „Auferstehung“ der Isenheimerdarstellung doch viel zu nahe, um als eigene Leistung empfunden werden zu können. Das geänderte Format und kompositionelle Einzelheiten allein schaffen noch kein neues Werk. Eine ganz seltene Leistung sind aber die Holzschnitte P. Switbert Lobissers aus dem Bene-

diktinerstifte St. Paul in Kärnten: Madonna, hl. Christoph, die hl. Drei Könige und Hemmalegende. Auf den ersten Blick glaubt man, einen guten Meister des 15. Jahrhunderts vor sich zu haben. In herben Strichen, durchwegs gleich geführt, bauen sich die eindruckstarken Figuren auf. Ebenfalls zu den Werken der Graphik gehört die „Schmerzensmutter", eine Radierung Rudolf Cucerras, in welcher durch Kontraststellung des bleichen Antlitzes und des dunklen Gewandes Marias der seelische Schmerzensausdruck verstärkt werden soll. Ganz schätzbare Arbeiten sind die beiden Radierungen von Doris Ledenig „Kreuzigung" und „Gral". Der Expressionist Fritz Silberbauer hat das Motiv „Georg im Kampfe mit dem Drachen" in einem Gobelinentwurf verwendet, dabei aber weder Geschmack noch Phantasie bekundet. Den beiden Grabmodellen von Oskar Stolberg würde man Erfolg wünschen: in einfache architektonische Umrahmung stilisierte Figuren gestellt.

Bruno Binder

Personalnachrichten

Der Architekt Hans Rummel in Frankfurt a. Main konnte im Monat März auf eine 25jährige Tätigkeit zurückschauen. Zusammen mit seinem Bruder Christoph Rummel hat er neben vielen Privatbauten besonders Kirchen und Hospitäler als Spezialität ausgeführt, so 1905 die St. Bernarduskirche in Frankfurt a. M., St. Josephin in Isenburg, St. Heinrich in Ürdingen, St. Elisabeth in Langenschwalbach, die Kirchen in Neuenhain i. Taunus, St. Goarshausen, Zwingenberg, Jugenheim a. d. Bergstr., Fussingen i. Taunus, Bürstadt b. Worms, Nied a. M., St. Gallus in Frankfurt a. M., St. Paulus in Aschaffenburg. Krankenhäuser von ihnen stehen in Frankfurt a. M. (St. Marien), in Oberhausen (St. Joseph), in Hagen i. Westf. (St. Marien). Beim Wettbewerb um die Stadterweiterung Leipzig erhielten die beiden Brüder zusammen mit Ing. Merdel den 3. Preis. Weitere Kirchenbauten sind zurzeit in Arbeit. Über die künstlerische Tätigkeit der Brüder Rummel werden wir nächstens in größerem Zusammenhang berichten.

G. L.

Denkmalpflege

INNENRESTAURATIONEN OBERBAYERISCHER KIRCHEN

Vor geraumer Zeit erhielten zwei im oberbayerischen Alpenvorland gelegene Kirchen umfangreiche Innenrestaurationen. Die eine Kirche — Pfarrkirche zu Flintsbach im Inntal bei Oberaudorf — zeigt die Wiedergeburt, die das im Laufe der Zeit verstaubte und schadhaft gewordene, aber auch durch mißverstandene Restaurierungen früherer Jahrzehnte seiner künstlerischen Seele beraubte Interieur aus der besten Periode kirchlichen Rokokos erfahren hat. Das andere Gotteshaus — Pfarrkirche in Übersee am Chiemsee — bietet ein lehrreiches Beispiel, wie die Gegenwartskunst die Ausmalung eines vor 20 Jahren erbauten Kircheninnern gelöst hat.

Die Pfarrkirche St. Martin in Flintsbach ist im Kern eine mittelalterliche Anlage. Das Presbyterium stammt aus dem Jahre 1412. Der Neubau der Pfarrkirche war in diesem Jahre möglich geworden, nachdem Herzog Stephan von Niederbayern 1411 den bis dahin zur Burg Kirnstein gehörigen Steinbruch an der Biber der Pfarrkirche Flintsbach geschenkt hatte. Der hochragende charakteristische Turm an der Südseite des Chores weist noch in seinem Untergeschoß mittelalterliche Merkmale auf. Alles übrige hat das frühe Rokoko 1735 in ein festlich-freudiges Gewand gekleidet. Das Gewölbe in Chor und Langhaus wird von Pilastern und weitausladenden Gebälkstücken getragen. Das Tonnengewölbe selbst zeigt reichsten Schmuck von farbigem Stuck und figürliche Freskengemälde, Darstellungen aus dem Leben der Gottesmutter. Letztere stammen aus der Künstlerhand des Sebastian Rechenauer des Älteren aus Schweinsteig bei Brannenburg. Im Scheitel des Chorgewölbes befindet sich der Patron der Kirche St. Martin in Stuck und farbig gefaßt. Der künstlerische und kunstgeschichtliche Wert des Interieurs liegt im zierlich aufgelösten Formenreichtum der Dekoration und mehr noch in dem hervorragenden Reize der Polychromie. Die Tönung des Stuckes geht mit den farbenfrohen Deckengemälden einen innigen Bund ein. All diesen ursprünglichen Zauber, der untergegangen war, wieder geweckt zu haben, ist das Verdienst des tüchtigen und verständnisvollen Zusammenarbeitens der Kunstmaler Hans Kohle-Starnberg und Max Zierer-Rosenheim unter der künstlerischen Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege (Professor Schmuderer).

Das Stuckrahmenwerk der Gemäldefelder und der Zwickeleinfassungen zeigt zartes Grau, die Stuckmotive selbst weisen kräftiges Rosa, die naturalistischen Blumen- und Blätterranken Grün und Gelb auf, die Kartuschenfelder mit Gitterwerk tragen glänzendes Ockergelb, in gleiche Farbe sind auch die korinthischen Kapitäle der Pilaster getaucht. Zu diesem Farbenreichtum der dekorativen Ausstattung gesellt sich die wirkungsvolle Pracht der marmorierten Holzaltäre. Während der mächtig aufstrebende Hochaltar von 1824, der den ganzen Chorschluß füllt, ein pompöses Werk in Form einer Säulenarkade darstellt und der in Glanzgold gefüllte Tabernakel mit dem Unterbau des Altares ein klassizistisches Werk voll tüchtigen Könnens ist, bewegen sich Seitenaltäre und Kanzel im üppigsten Formenreichtum des entwickelten Rokoko. Vor allem klingen die Aufbauten der Seitenaltäre in geradezu jubelndes Rokokoschweifwerk aus. Dekoration und Einrichtung, obwohl aus verschiedenen Stilperioden stammend, schließen sich zu einheitlich harmonischer Gesamtwirkung von seltener Schönheit zusammen. Ein entzückender Blick ist es, wenn wir aus dem in gedämpftes Licht gehüllten Chor hinausblicken in das lichtdurchflutete Langhaus mit der trefflich gelösten Doppelempore. Die heutige glanzvolle Wirkung des Kircheninneren wäre nicht erzielt worden, wenn nicht die farbigen Tapetenfenster neben den Seitenaltären entfernt worden und an deren Stelle Blankverglasungen getreten wären.

Auch sonst bietet ein Rundgang durch die Kirche auf Schritt und Tritt eine Fülle von Kunstwerken. So machen wir vor allem auf ein Epitaphbild aufmerksam für den Hans Christoph Freiherrn von Ruepp, Herrn auf Falkenstein, und seine Familie. Dieser war Mitglied des bayerischen obersten Kriegsrates im 30jährigen Krieg und ist von Kurfürst Maximilian I. wegen seiner aus-

gezeichneten Eigenschaften wiederholt in diplomatischer Sendung an auswärtige Fürstenhöfe verwendet worden. Er ist am 12. Juli 1651 in München gestorben und wurde in der dortigen Augustinerkirche unter dem großen Kruzifix begraben. Das Holzepitaph stammt aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts und zeigt in der dekorativen Umrahmung die Formen der Spätrenaissance. Die in Öl gemalten Bilder zeigen im oberen Teile den Abschied Christi von seiner Mutter, im unteren Teile den verstorbenen Schloßherrn von Falkenstein mit seiner Familie.

An der Südwand sehen wir vor einem mit Passionsblumen bemalten Wandteppich die mächtige Kreuzigungsgruppe, eine wirkungsvolle Spätbarockarbeit. Zierliche Schnitzereien im dunkelbraunen Holzton zeigen Chor- und Beichtstühle und die Kirchenbänke. Sehr interessant und beachtenswert ist der selten schöne Originalkreuzweg in klassizistischen Goldrahmen, signiert Sebastian Rechenauer 1795.

Im Langhaus schmückt das mittlere Joch der Nordwand ein kulturgeschichtlich hochinteressantes Votivbild, bezugnehmend auf die glückliche Errettung der Pfarrgemeinde aus Kriegs- und Feuersgefahr in den Dezembertagen 1800, als die französische Armee bei Redenfelden über den Inn setzte und die französischen Soldaten nach Süden ausschwärmten und Fluren und Wohnstätten von Flintsbach bedrohten. Gegenüber befindet sich das neue Kriegerepitaph, eine schöne Arbeit der Gegenwartskunst, die sich dem reich stukkierten Innenraum und den prächtigen Rokokozieraten an den Seitenaltären würdig anpaßt. Das schöne Ehrenmal für die 94 Gefallenen der Pfarrei stammt in Entwurf und Ausführung von Malermeister und Kirchenmaler Max Zierer in Rosenheim. Der reich geschnitzte Goldrahmen ist eine gute Arbeit von Bildhauer Gebert in Hofleiten bei Rosenheim. Das Mittelbild des sterbenden Kriegers hat Kunstmaler Anton Niedermayer-Hohenbrunn gemalt.

Von den Altarblättern ist nur mehr jenes des rechten Seitenaltares (Steinigung des hl. Stephanus) aus der Entstehungszeit der Altäre (18. Jahrhundert) erhalten, die anderen Altarblätter sind Arbeiten der Romantik (Nazarener), die sich aber gut in den bewegten Architekturrahmen der Altäre einfügen.

Einen die künstlerische Belebung der Wände bestimmenden Schmuck bewundern wir in den gemalten Büstenbildern der Apostel, die eine frühere falsch durchgeführte Renovierung mit Ölfarbe überschmiert hatte, und die nun dank der 1923 durchgeführten Renovierung in ihrer ursprünglichen Schönheit vom Ende des 18. Jahrhunderts wieder zutage traten. Die Emporbrüstung zeigt neun Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Sie stammen zwar aus früherer Zeit als die übrigen Gemälde in der Kirche, bringen aber durch ihr herbes und kräftiges Kolorit einen eigenen Reiz in die blütenweiße Umgebung. Die Brüstung der Orgelempore hat wieder Kunstmaler Zierer mit zierlichen Rokokomotiven geschmückt.

Im letzten Joch unter der Westempore hängt das in Öl auf Leinwand gemalte Bild des Schächers Dismas, eine ikonographisch seltene Darstellung in Rokokorahmen (18. Jahrhundert).

Wir richten einen Abschiedsblick empor zum Triumphbogen der Kirche, wo in flotter von Engeln getragener Kartusche der Name des Pfarrpatrons mit der Jahreszahl 1735 prangt, ein Dokument der Zeit, welche all diese Farben- und Formenpracht hervorgebracht hat. Bescheiden steht darunter der Vermerk: »Renov. A. D. 1923.« Es ehrt die Pfarrgemeinde hoch, daß dank ihrer Opferwilligkeit in ungünstiger Zeitlage diese selten schmucke Kirche des Inntales eine so trefflich gelungene Innenrestauration erfahren hat.

Von eigenartigem Reize ist das westliche Vorhaus mit drei Zugängen. Hier sehen wir über dem Hauptportal zur Kirche eine perspektivisch gut gelöste Freskenmalerei: Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, wirkungsvolle Arbeit des späten 18. Jahrhunderts.

Wir treten heraus aus der Kirche und die ganze Pracht des gesegneten Inntals umgibt uns. Und jetzt nach unmittelbarer Betrachtung all der freudigen und lebensprudelnden in Licht und Farbe getauchten Kunst im Kircheninnern wird uns mit einem Male klar, daß gerade die Großartigkeit der Natur dieses ganz eminente Schönheitsgefühl der Bevölkerung des altbayerischen Alpenlandes in die Wiege gelegt hat.

Die Pfarrkirche in Übersee ist als Neubau ein Werk des Architekten Josef Elsner sen. in München. In der strengen und ziemlich unpersönlichen Behandlung der Außenarchitektur klingt die Art der Romantik nach. Die akademische Korrektheit bringt eine gewisse Härte in die Linienführung. Zudem steht die Kirche als unverputzter Backsteinbau ziemlich unvermittelt in der Landschaft. Ohne Frage würde die gegenwärtige Zeit mehr Konzessionen an die Umgebung machen, vor allem in der Art und Weise der malerischen Durchbildung des Baues und seiner Angleichung an die ländliche Nachbarschaft. Der Bau könnte geradesogut im Vororte einer größeren Stadt sich erheben. Inmitten des saftigen Wiesengrüns umgeben von den ansehnlichen Gehöften und Anwesen eines alten Vorlanddorfes und umrahmt von lieblicher Gebirgsszenerie würden wir einen dem ländlichen Charakter der dortigen Gegend und ihren Baugewohnheiten mehr angepaßten Kirchenbau vorziehen. Wenn nun auch der neugotische Bau unter all den Kirchen der Dörfer, die in weitem Bogen um den südlichen Teil des Chiemsees liegen, etwas fremdartig auffällt, so können wir beim Eintritt in das Innere sicherlich eine anerkennenswerte Leistung kirchlicher Gegenwartskunst in Gestaltung des Raumbildes feststellen. Presbyterium und Langhaus sind von schönen Verhältnissen. Die respektable Spannung der Gewölbe steht in wohltuendem Maßstab zur Höhe. Die architektonische Schönheit im allgemeinen wie die wirksame Bereicherung in den baulichen Details kamen jedoch erst jetzt durch die durchgeführte künstlerische Ausmalung des gesamten Kircheninnern zur Geltung. Sie geschah unter der künstlerischen Leitung von Prof. Joseph Schmuderer. Auf ihn geht vor allem die Wahl der fein zueinander gestimmten Tönungen zurück, deren farbige Kraft die künstlerische Bedeutung der Gesamtschöpfung und ihren harmonischen Zusammenklang bedingt. Die Ausmalung selbst war auf zwei Kräfte verteilt: Kunstmaler Waldemar Kolmsperger besorgte das Figürliche, während die bekannte Münchener Firma Schellinger & Schmer die ornamental-dekorative Seite übernahm. Interessant ist die Technik. In ihr beruht die wahre und lebensprühende Stimmung der Farbgebung. Je nach der Beleuchtung des Kircheninnern zu verschiedenen Tagzeiten wechselt auch das farbige Bild. Diese Mannigfaltigkeit

in der Stimmung wird durch die Technik in Kalkkaseïnlasur hervorgerufen. Die Kirche ist grundiert mit Holz gebranntem und nicht Steinkohlen gebranntem Kalk aus der Überseer-Gegend selbst. Dieser Kalk besitzt die Eigenschaft, daß er große Leuchtkraft in den darauf gesetzten Farben entfaltet und die Farben nicht vergilben läßt. Auf dem mit Kaseinfixativ angefeuchteten Grund sind dann die Farben lasurartig aufgetragen. Somit sind sie keine Deckfarben, vielmehr leuchtet der Kalkgrund überall durch. Was nun die farbige Behandlung des Innern betrifft, so ist auf die drei großen Hauptteile Rücksicht genommen: Altarraum, Presbyterium und Schiff. Jede dieser Raumpartien ist für sich in Farbe und Zeichnung besonders geschmückt, ohne dabei den Rhythmenfluß der Farbenharmonie des gesamten Raumes irgendwie aufzuhalten oder zu unterbrechen. Der höchste Reichtum an Farbe ist im Chorhaupt über dem Hochaltar ausgeschüttet; zurückhaltender aber immer noch reich bedacht ist das Gewölbe des Presbyteriums, während das Kirchenschiff einfacher gehalten ist. Hier kommt es darauf an, dem hohen weitgesprengten Raum in dem langen Zuge seiner Rippengewölbe den Eindruck lichter Freiheit und zugleich festlicher Würde zu geben. Aus dem hellen Licht des Schiffes löst sich das Presbyterium gleich der Schale einer farbenprächtigen Muschel, den edlen Kern in sich bergend. Im Chorhaupt, wo der Hochaltar steht, tragen zierliche Dienste das Rippengewölbe. Der architektonische Gedanke eines Baldachins über dem Sakramentsaltar wird durch die feierliche Bemalung noch gehoben. Die in lustigen Farbtönen gehaltenen Dienste durchschneiden den um den hohen Sockel sich legenden gemalten Teppichbehang mit grüner Flächenbehandlung und großen schwarzen Mustern. Darüber wölbt sich der tiefblaue Grund der Rippenfelder. In ihnen schweben am Gewölbescheitel die Symbole des Tierkreises, in den Fensterzwickeln Engelsfiguren. Die Rippen sind ultramaringelb gehalten, die Engel schwefelgelb — eine äußerst aparte Farbstimmung im Gegensatz zum satten Blau des Grundes. Ein ornamentierter Bogen trennt den Altarraum vom Presbyterium, das von einem einzigen Rippenkreuz überwölbt ist. Die Zugehörigkeit zum Hochaltarraum dokumentiert die schon erwähnte um den Sockel sich ziehende teppichartige Musterung. Am Gewölbe offenbart sich die malerische Zier in umgekehrter Farbgebung wie im Chorhaupt. Jetzt sind die Rippen blau, die Felder von lebhaftem Gelb. Auch die Ranken und Füllrosetten sind in gelbem Ton gehalten. Diese Farbstimmung Gelb auf Gelb löst sich absichtlich nicht in zerstreuende Buntheit auf, vielmehr sucht sie in einer in der Einheit der Farbe beherrschten Tönung zu wirken. Das glänzende Gelb erhält tiefes Leben durch die blauen Schattierungen der kühn geschwungenen Ranken und Blattmotive. Die Seitenwände des Presbyteriums entfalten reichen figürlichen Schmuck: auf der Epistelseite sehen wir die Darstellung von Christus und den Fischen, dann die liebliche Figur der allerseligsten Jungfrau als stella maris, Stern des Meeres. Auf der Evangelienseite gewahren wir die große Darstellung des hl. Christophorus mit dem Jesuskindlein auf den Schultern, dann die damit zusammenhängende Legende des Einsiedlers am Ufer mit dem Kirchlein. Die hohe liturgische Bedeutung des Chores wird außerdem vermittelt in der reichen figürlichen Bemalung der Flächen des Chorbogens. Hier schwebt in der Mitte das Symbol des Geistes Gottes, des Heiligen Geistes, der die Kirche regiert in Gestalt der Taube über den Gewässern. Es ist der nämliche Geist, der im Alten Bunde Schutz und Schirm den Gerechten war, die aus der allgemeinen Sintflut in der Arche Noä geborgen worden waren. Als der gleiche erhabene Geist des Trostes und der Stärke schwebt er segnend, schützend und leitend überder Arche des Neuen Bundes, der heiligen katholischen Kirche, deren Schifflein St. Petrus und seine Nachfolger an Christi Statt lenken. Darauf deuten symbolisch die beiden Darstellungen rechts und links am Triumphbogen hin; nämlich die auf den Wassern friedlich schwimmende Arche Noäs und das auf einer Seeinsel ragende Kirchlein, das ehemalige Überseer Gotteshaus, das früher im Chiemsee auf einer Insel gestanden sein soll. Im Hintergrunde die Gebirgslandschaft des Chiemsees und darüber das Zeichen der Schlüsselgewalt der Kirche. Wie im Presbyterium, so erklären auch hier geschmackvoll angeordnete Inschriften die einzelnen Szenen und Darstellungen.

Das Kirchenschiff läßt die reichen und kräftig profilierten Rippendarstellungen grau mit schwarzen Kugelstrichen; die Stiefeln an den Rippenkreuzungen sowie die Dienste sind stilisiert marmoriert in Chromoxydgrün mit schwarzer Aderung. Die Rippenfelder sind gelb gefärbt und zwar in einem leuchtenden Ton, der bei heller Belichtung und ganz besonders im Sonnenschein einen goldenen Schimmer annimmt. Das Spiel der Farben ist hier durch eine eimosaikartige Behandlung erreicht, indem jeder Pinselstrich einzeln auf den Grund gelegt ist. In den Fensterzwickeln gewahren wir weiße Rosetten in schwarzen Konturen auf gelben Grund gezeichnet.

Altäre, Kanzel und Orgelgehäuse sind in ihrem architektonischen Gefüge Arbeiten aus der Kunstwerkstätte Joseph Elsner in München. Den figürlichen Schmuck schufen die Münchener Bildhauer Auer und Huber. Es galt nun auch diese Inneneinrichtung zum Ganzen zu stimmen, damit sie sich im neuausgemalten Raum künstlerisch behaupten würde. Die Architektur der Altäre ist auf rotem Grund dunkel getönt, damit sich vom architektonischen Gerüste die feinen Schnitzornamente und Sprengungen in ihrer glänzenden Vergoldung wirkungsvoll abheben. Dazu bringt die dunkel gebeizte Holzbrüstung der Orgelempore malerischen Akzent in die Westpartie des Kirchenschiffes. In gleicher Weise sind Beichtstühle und Kommunionbank behandelt. Auch das Chorgestühl und der Kreuzweg sind dazu gestimmt worden. Außerdem erfährt das Kirchenschiff eine schöne und sinnreiche Bereicherung durch das Kriegerdenkmal, das als Mittelpunkt zwischen den Tafeln mit den Namen der Gefallenen das schöne Kruzifix mit Mater dolorosa, gefertigt von Bildhauer Auer, hat. Der wirksam gemalte Hintergrund fügt sich gut in den Geist der neuen Ausmalung ein. Die Mauerflächen über den Zugängen zum Langhause sind durch zwei auf Holz gemalte Tafeln belebt. Das eine Bild führt den hl. Leonhard als Patron des Viehes vor, in Anlehnung an die alte gotische Maltechnik in Tempera und Kaseïn auf Kreidegrund ausgeführt. Das Gegenstück hierzu stellt die Selige des Chiemsees, Irmingard, dar. Beide Bilder sind Schöpfungen des Überseer Kunstmalers Max Steinleitner. Die Glasgemälde in den Fenstern sind beachtenswerte Arbeiten aus der rühmlich bekannten Kunstfirma Zettler in München.

Mit der Innenausmalung der Überseer Pfarrkirche hat die Gegenwartskunst den Beweis erbracht, daß sie aus der Zaghaftigkeit und Ängstlichkeit der Nachromantik sich losgelöst hat. Lange Zeit nämlich wagte man nicht in neuen Kirchen, besonders nicht in neugotischen, die ja in erster Linie die Romantik wieder ins Leben rief, starke und ungebrochene Farbe frisch und kraftvoll wirken zu lassen. Man ahnte gar nicht, welch integrierender Bestandteil gerade die Farbe im Innern der gotischen Kirchen gewesen, wie sie es auch war, die namentlich in den Kirchen des gotischen Backsteinlandes in Altbayern die scharfe Betonung der architektonischen Schönheiten im Innern der Gotteshäuser eigentlich allein übernahm. Frisch und keck belebte die Gotik Dienste, Pfeiler, Rippen, Rippenfelder und Rippenschnitte, Schlußsteine auf den Gewölben mit leuchtender Farbe und schmückte Wände und Chorbögen mit einer Fülle von Malereien. Dezennienlang haben die Romantik und die auf sie folgende unter ihrem Einfluß stehende Zeit jene Frische und Ursprünglichkeit von den Kirchen ferngehalten, haben Wände und Gewölbe in ein gebrochenes cremefarbiges Weiß getaucht, Rippen und anderes architektonisches Beiwerk, Altäre und Kanzeln in ein ödes Steingrau gehüllt, ohne Saft und Kraft. Mit all dieser verschwommenen schwächlichen Kunst hat die Überseer Kirchenausmalung gebrochen. Im Geiste der alten Kunstübung, aber in selbständiger und freier Ausdrucksweise wirkt die Innenausmalung wie ein quellfrischer Einschlag.

Aber auch ein anderes Moment begrüßen wir ganz besonders. Die katholische Kirchenkunst ist ihrem ganzen Wesen nach daraufhin eingestellt, daß sie in ihren Formen und Farben auf Herz und Gemüt der Gläubigen beständig einzuwirken versteht. Darum soll die Kunst der Innenausmalung unserer Gotteshäuser sich auch illustrativ betätigen und gedankenreich sein. Wir empfinden dies nun in der Überseer Pfarrkirche dankbarst. Der Herr Kirchenvorstand, Pfarrer Hugo Strasser, hat sich bemüht, die Auswahl der Themen zu besorgen. Alle Darstellungen in den Malereien verfolgen ein bestimmtes Ziel. Sie beziehen sich auf das Wasser in Anspielung auf den Chiemsee, der ja durch alle Jahrhunderte des Bestehens des Ortes sozusagen das Wahrzeichen gewesen ist und in der Orts- und Kirchengeschichte von Übersee die maßgebende Rolle von jeher spielte.

So war mit der Innenausmalung der Pfarrkirche von Übersee eine gute Arbeit geschehen. Sie konnte in unserer so schweren Zeit nur durch das einmütige Zusammenarbeiten aller maßgebenden Kräfte bewerkstelligt werden. Richard Hoffmann

EIN WERTVOLLER BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ÖSTERREICHISCHEN BAROCKS

Dem Grazer Universitätsprofessor Dr. Hermann Egger ist es gelungen, Name und Taufdatum des österreichischen Barockmalers Johann Adam Weissenkirchner sicherzustellen, der durch die Arbeiten Professors Dr. Wilhelm Suida bisher unter dem Namen „Weissenkircher" bekannt war. Die Schreibung ohne „n" findet sich nämlich auf der Signatur einiger Gemälde. Die Ergebnisse dieser wertvollen Untersuchung veröffentlichte Professor Egger in den „Blätter für Heimatkunde". Auf Grund dieser Feststellungen scheidet dieser bedeutende Künstler, dessen Werke mit Ausnahme eines einzigen — eines Hl. Sebastian in der Galleria Nazionale in Rom — sich in Steiermark befinden, aus der Reihe der steirischen Künstler aus, da die Annahme, Weissenkirchen bei Judenburg in Obersteier sei der Geburtsort dieses Künstlers, nach den Forschungsergebnissen Professor Eggers nicht zutrifft, denn er ist vielmehr ein „Sprößling der bis ins 15. Jahrhundert zurückzuverfolgenden Salzburger Künstlerfamilie der Weissenkirchner" und ist am 10. Februar 1646 in Laufen bei Salzburg aus der Taufe gehoben worden. Es ist merkwürdigerweise dasselbe Städtchen, in dem acht Jahre später: 1654 einer der größten österreichischen Barockkünstler Johann Michael Rottmayr das Licht der Welt erblickt hatte. Weissenkirchner, der in Rom seine künstlerische Ausbildung abgeschlossen hatte, wurde um 1668 zum Hofmaler der Fürsten von Eggenberg bestellt und kam so nach Graz, wo er 1680 geheiratet und 1695 gestorben ist. In dieser kurzen Zeit entstanden eine Reihe herrlicher Werke, darunter der Gemäldeschmuck im großen Saale im fürstlichen Schlosse Eggenberg, worüber demnächst Frau Dr. Anny Rosenberg eine Publikation veröffentlichen wird. Daneben schuf der Künstler noch eine Reihe bedeutender Altarblätter und mythologischer Darstellungen. bb.

Bücherschau

Halm Philipp Maria und Lill Georg. Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. I. Abteilung, Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450. Dr. Benno Filser & Co. Augsburg 1924, Fol.

Endlich ist es der unermüdlichen Forscherarbeit in den letzten Jahren gelungen, auch der deutschen mittelalterlichen Plastik in der Weltkunstgeschichte und im Weltkunsthandel die entsprechende Anerkennung zu verschaffen, während bisher etwas zu einseitig die Architektur und namentlich die Malerei betont worden ist. Das Interesse an der deutschen Bildhauerkunst wächst von Jahr zu Jahr, wie man leicht aus der immer mehr anschwellenden Literatur ersehen kann. Immer mehr Werke werden aus ihrem Verstecke und immer mehr Meisternamen aus den Schätzen der Archive hervorgeholt. Nun gilt es, das weite Gebiet abzuteilen und die Werke in die einzelnen Schulen einzufügen und innerhalb derselben entsprechend zu würdigen. Hiezu ist vor allem eine möglichst genaue Inventarisation der einzelnen Objekte und ganz besonders der großen Sammlungen notwendig. Zu den bedeutendsten der letzteren zählt das Bayerische Nationalmuseum in München. Wohl ist bereits 1890 und 1896 von Hugo Graf ein Katalog der romanischen und gotischen Altertümer erschienen, aber seit Jahren vergriffen und durch die Ergebnisse der neueren Forschungen weit überholt. So haben sich denn die beiden Autoren der mühevollen Arbeit einer neuen Ausgabe des Kataloges unterzogen. Es ist unglaublich, welche Fach- und Literaturkenntnis dem Werke zugrunde liegt. Sie konnte nur durch jahrelanges systematisches Studium erworben werden. Die bisherige Einteilung des Kataloges in Werke der romanischen und der gotischen Periode wurde fallen gelassen. Der vorliegende

erste Band behandelt die vor dem Jahre 1450 geschaffenen plastischen Gebilde. Die einzelnen Objekte sind zunächst wissenschaftlich exakt beschrieben. Eine sehr dankenswerte Neuerung liegt in der sorgfältigen wissenschaftlichen Bestimmung des Materials, wobei die Professoren Dr. Max Weber, Josef Grossmann und Dr. Wilhelm Loë mittätig gewesen sind. Sodann haben die beiden Verfasser nach Möglichkeit die Provenienz und die Geschichte der einzelnen Objekte gegeben und soweit als möglich immer wieder auf das frühere Verzeichnis verwiesen. Ferner ist auf die Ikonographie und Hagiographie viel besser, als es bisher geschehen, eingegangen worden. Einen ganz besonders wissenschaftlichen Wert stellt aber auch die jeweilige lückenlose Literaturbeigabe dar. Von der Illustration ist in ausgiebigstem Maße Gebrauch gemacht. Was dem Forscher irgendwie wertvoll sein kann, findet er auf 148 Seiten abgebildet. Die Technik der Bilder wird den modernsten und selbst den verwöhntesten Ansprüchen gerecht. Von vielen Objekten erleichtern mehrere Detailaufnahmen oder Aufnahmen von verschiedenem Standpunkt aus, die wissenschaftliche Verwertung.

Wir sind durch die bisherigen deutschen Bildwerkkataloge von Berlin, Erfurt, Köln, Münster, Nürnberg, Stuttgart usw. etwas verwöhnt, aber das hier Gebotene erreicht nicht bloß die bisherigen Leistungen, sondern kann auch allen kommenden als Muster und Vorlage dienen. Die Disposition ist in Rücksicht auf die Geschichte und erste Aufgabe des Nationalmuseums in München getroffen, es soll zunächst eine Sammlung und ein Lehrinstitut bayerischer Kunst sein, darum sind in erster Linie die altbayerischen, dann die schwäbischen, dann die fränkischen und dann die übrigen süddeutschen Werke und Plastiken der fremden Länder aufgeführt. Mit der Entwicklung der einheimischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. und im 15. Jahrhundert wird dann auch die Disposition detaillierter: Der Salzburger und der Regensburger Kunstkreis sind eigens herausgehoben und ebenso das Lechschwaben. Eine eigene Erwähnung verdient noch das sehr praktisch gehaltene und übersichtliche Personen-, Orts- und Sachverzeichnis. Michael Hartig

Franz Dülberg. Deutsche Malerei, Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, 1924, III. Auflage.

Der Verfasser nennt bescheiden sein Buch über die deutsche Malerei, mit dem der rührige Volksverband der Bücherfreunde seine Mitglieder beschenkt, eine Probenschau. Und allerdings ist keine Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei beabsichtigt, ein Wagnis, das bei der mangelnden Bearbeitung ganzer Perioden der deutschen Kunst heute noch ein allzu kühnes Wagnis wäre, zumal in dem vorgeschriebenen engen Rahmen. So gibt Dülberg nach einer eilenden Übersicht des Werdegangs der deutschen Malkunst eine Auswahl von 30 biographienartigen Essays über die bedeutendsten deutschen Maler von Konrad Witz bis Max Slevogt, geordnet in 5 Kapiteln. Jedem dieser Künstler ist eine der vortrefflichen Abbildungen gewidmet.

In »Aufstieg und Vorblüte« erleben wir das Aufblühen der deutschen Malerei im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts aus böhmisch-italienischen, aus burgundischen und kölnischen Wurzeln. Raumbezwingung und Aktion werden als die beiden eigentlichsten Aufgaben dieser neuen Kunst charakterisiert, die viel den niederländischen Vorbildern verdankte. Neben dem Bodenseemeister Witz erscheint der in Ulm tätige Hans Multscher, der Tiroler Pacher, der sich, ähnlich wie später Dürer, mit der italienischen Renaissancekunst auseinanderzusetzen suchte, der Kölner Meister des Bartholomäusaltars und schließlich Hans Holbein d. Ae. Eine Reihe heiliger Gestalten in vornehmer Ruhe des Auftretens wandeln in den Bildern dieser Meister vor unsern Augen vorbei. In der Hochblüte erreicht Matthias Grünewald, den die neueste Forschung mit dem Maler Gothardt-Nithardt identifiziert, den Höhepunkt selbständigen deutschen Malstils, ohne sich, wie Dürer, mit der italienischen Malerei einzulassen, zugleich ein Künder allerletzter Kühnheiten des Empfindungsausdrucks. Aber der Name des größten deutschen Künstlers verbleibt doch Dürer, dem Unerschöpflichen, neben dem der behagliche Lukas Cranach, Altdorfer, der erste Landschafter, Baldung-Grien, »ein überschäumendes und dabei dauerhaftes Temperament«, stehen. Mit Recht weist Dülberg darauf hin, daß das Schaffen des schon ganz in der italienischen Formenwelt wurzelnden jungen Holbein, so viel Bewunderung es verdient, doch den Abstieg schon beinahe in sich schließt.

»Steuerlos im Sturm der Zeiten« ist die Überschrift des 3. Kapitels, das sich der Kunst der sogenannten Verfallzeit im späten 16. und 17. Jahrhundert zuwendet. Als allgemein anerkannte Größe ragt nur der römische Künstler deutscher Nation, Adam Elsheimer aus Frankfurt, hervor. Inwieweit hier die zu erwartende Aufhellung der noch dunklen Perioden durch die Forschung eine andere Wertung und veränderte Einstellung herbeiführen wird, bleibt noch abzuwarten. Philipp Uffenbachs, des noch an Dürer und Grünewald anknüpfenden Frankfurter Lehrers Elsheimers, Bild »Maria mit Frauen und Jüngern während der Kreuzigung« ist solch ein eigenwilliges, in seiner Ausdruckskraft echt deutsches Werk, das Dülberg sehr zu recht hervorholt. Neben dem größeren Elsheimer, dessen Wirkung weit in die Ferne reichte, repräsentiert der Münchner Hans Rottenhammer den von der italienischen Kunst ganz gefangenen Deutschen. Zwischen Italien und Holland pendelt nun der Zeiger der deutschen Kunst. Die bedeutendsten Talente des 17. Jahrhunderts gehören fremden Schulen an, wie der in seiner Heimat vergessene geniale Holsteiner Johann Liss, der der venezianischen Schule zugerechnet wird. Das nach Westen orientierte 18. Jahrhundert ist vielleicht etwas dürftig durch Chodowiecki, Januarius Zick und Angelika Kauffmann vertreten. Mit dem neuen Werden und Blühen, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts überall in Deutschland, namentlich aber im äußersten Norden, einsetzt, gewinnt auch der Autor wieder festen Boden. Haben wir doch alle zu Romantikern, wie Runge, Rohr, Friedrich und Schwind, deren Wiederentdeckung wir selbst miterlebten, oder zu den Deutschrömern Feuerbach, Böcklin, Marées, deren Anerkennung erst nach schweren Kämpfen gelang, ein persönliches Verhältnis. Das gilt noch mehr von den »Meistern unserer Tage«, bei denen es schwer fällt, die nötige historische Distanz zu halten. Hier werden Leibl, Liebermann, Slevogt und der oft zu Unrecht übergangene Ludwig von Hofmann gewürdigt.

Was Dülberg bietet, ist Kunstgeschichte, ge-

sehen durch das Temperament eines Dichters. Die inhaltreiche, mit geistreichen Einfällen fast überladene Darstellung, die höchst persönliche Sprache, verlangt eine gesteigerte Aufmerksamkeit, aber der Leser wird bei tieferem Eindringen, dem auch die Literaturangaben dienen sollen, reich belohnt werden. Wir können dem Volksverband der Bücherfreunde nur dankbar sein, daß er seinen nach Hunderttausenden zählenden Mitgliedern auch auf diesem Gebiet eine gesunde Kost vorsetzt. Die als Gegenstück gedachte Geschichte der deutschen Plastik, der bewährten Sachkunde des Professors Dr. G. Lill anvertraut, ist im Erscheinen begriffen. **Dr. R. A. Peltzer, München**

Dr. Arthur Schlegel: Die Benediktiner-Kirche zu Weingarten. Weingarten, Verlag Konrad Baier. 1924. Mit 39 Tafeln- und 3 Textbildern.

Der Gedanke, die großen Bauwerke unseres Landes dem Verständnis einer größeren Menge durch Veröffentlichung eines geschichtlichen und beschreibenden Textes zusammen mit einer grösseren Zahl von Abbildungen näher zu bringen, ist in dem Buch von A. Schlegel in glücklicher Weise auf den Bau der Benediktiner-Kirche zu Weingarten übertragen worden. Auf einer gründlichen Untersuchung sowohl des Baubestandes als auch der noch erhaltenen Akten bauen sich die in einem allgemeinverständlichen Ton geschriebenen Ausführungen auf. Die wissenschaftliche und doch lebhafte Art, in der die Geschichte des Bauwerks und sein Zusammenhang in der damaligen Entwicklung vorgetragen ist, läßt dieses Buch nicht nur für den kunstgeschichtlichen Forscher eine willkommene Vermehrung seines Wissens sein, auch der Laie wird dankbar sein für diese Monographie des stolzen Barockbaues. Die allmähliche Entstehung dieses größten neuzeitlichen Kirchenbaues Süddeutschlands in dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wird mit allen Zwischenfällen und ihren Belegen berichtet, Wünsche des auftraggebenden Klosters und die künstlerischen Bestrebungen des leitenden Architekten Franz Beer werden gegeneinander abgewogen, klargestellt wird die Tätigkeit des erst später als Nachfolger berufenen Architekten Donato Giuseppe Frisoni und die verschiedenen Hände der dekorativen Ausschmückung, der Stukkaturen, Deckenfresken, Altäre usw., so daß die endgültige Gestaltung des Bauwerks aus dem allmählichen Werden heraus verstanden werden kann. Und während der Leser sich der Führung durch den Autor überläßt, wird er dem Verlag dankbar sein für den guten Druck und die reiche Bildausstattung. **Dr. H. Rosemann**

Ludwig Pfandl, Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst. (Lexikon, XVI und 288 S. Mit 42 Tafeln.) Verlag Josef Kösel und Fried. Pustet, München. Gebunden M. 12.—.

Das Interesse an Spanien mit seiner alten Kultur, seiner grandiosen Geschichte und seiner tief innerlichen Kunst hat in den letzten Jahren und Jahrzehnten nicht nur im katholischen Deutschland außerordentlich stark zugenommen. Nur fehlt bei vielen Gutwilligen das Verständnis für die Eigenart dieser unter so ganz anderen geographischen, völkischen und historischen Bedingungen erwachsenen Nation. Zuviel hat eine einseitig eingestellte historische und poetische Literatur hierin gesündigt. Um so begrüßenswerter ist es, wenn ein vorzüglicher Kenner spanischer Literatur den Versuch macht, in großen Zügen auf solider Grundlage, aber doch für den weiteren Kreis der Gebildeten einen Überblick über die Blüte der spanischen Kultur zu geben. In knapp gefaßten Kapiteln, die eine Fülle von Einzelheiten umschließen, entrollen sich die Bilder vom Habsburger Königshof, von Regierung und bürgerlichem Leben, geistigen, literarischen und künstlerischen Bestrebungen, von religiösen Gebräuchen, Volksfesten und geselligem Treiben. Auch bedenklichere nationale Eigenschaften werden nicht verborgen, neben denen die Tugenden des spanischen Volkes um so stärker hervortreten. Es ist ein hochinteressantes Buch. Für einen Nicht-Spezialisten ist es natürlich schwer, über die wissenschaftliche Bedeutung des Werkes ein abschließendes Urteil zu fällen. Als Historiker darf man aber vielleicht sagen, daß es wohl zu einseitig aus gedruckten literarischen Quellen schöpft. Damit soll der Gesamtwert des Buches in seinem besonderen Zweck nicht heruntergesetzt werden. Die Ausstattung im Druck, besonders mit den auserlesenen Abbildungen nach alten Bildern und Stichen zeigt, daß allmählich die katholischen Verlage auch höheren Wert auf eine werktechnisch wertvolle Aufmachung zu legen beginnen.

München. Georg Lill

Symbolum apostolicum. Farbige Blockbuch-Wiedergabe nach dem Unikum der Wiener Nationalbibliothek, eingeleitet von Ottokar Smital. Kurt Wolff-Verlag, München 1924. Geb. M. 50.—.

Ein ganz seltenes Exemplar des frühen Drucks, ein sogenannter Holztafeldruck, wie er gleichzeitig mit dem Buchdruck Gutenbergs auftritt, wird hier in ausgezeichneten Faksimilereproduktionen in Farbenlichtdrucken in einer kleinen Auflage von 400 Exemplaren neu herausgegeben. Der Verfasser des besonders beigegebenen Begleittextes beschränkt sich auf die wissenschaftliche Untersuchung der Entstehung und des Verhältnisses zu zwei andern ganz ähnlichen Drucken in Heidelberg und München. Er folgert mit ziemlicher Beweiskraft die Entstehung dieses Blockbuches in dem Augsburg-Ulmer Kunstkreis um 1450.

Über diese Feststellungen hinaus hat dies Büchlein aber ein hohes künstlerisches Interesse. Dies Symbolum war ein lehrhaftes Anschauungsbuch für die breitesten Massen des Volks. Daher die derben, starken Holzschnittlinien mit farbiger Handkolorierung. Aber wie groß und wuchtig sind hier die Linien und Kompositionen, wie monumental abgekürzt und ausdrucksvoll die Gesten, wie herb und männlich diese altdeutsche Kunst für die «Kleinen im Geiste». Kein großer Künstler, kein Dürer und Schongauer, aber ein künstlerischer Handwerker, der männlich und verständlich reden konnte. Nichts könnte uns schärfer zeigen, wie tief wir künstlerisch aber auch seelisch heruntergekommen, wenn wir dagegen ein ähnlich Gewolltes fürs heutige Volk, etwa einen Volkskalender vergleichen. Süßer, sentimentaler, verlogener Kitsch. Und wenn wirklich Bestrebungen gemacht werden, etwas Besseres dafür zu setzen, so stößt man auf den ungewöhnlichsten Widerstand, selbst solcher, die sich für »gebildet« halten. Vielleicht greift doch einer oder der andere zu den alten Vorbildern, die wie dieses so ausgezeichnet reproduziert sind, um seine Sinne zu schulen.

München. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Ausstellungen

DIE BERLINER FRÜHJAHRS- UND SOMMERAUSSTELLUNGEN 1925

Von Dr. OSCAR GEHRIG

I. Akademie

Nach der Secession die Akademie. Eine hochoffizielle Angelegenheit der Berliner und deutschen Kunst. Der Ansturm der Künstlerschaft ist in diesem Jahre besonders groß gewesen. Erfreulich eine Tatsache: viel Jugend zwischen den Älteren von rechts und links. Außer der allgemeinen Abteilung für Malerei und Plastik sind zwei bemerkenswerte Sonderausstellungen eingefügt worden, die erste mit über zwanzig erlesenen Werken Hans Thomas †, der zu Lebzeiten so manchesmal hier vertreten war, dann aber die zwei Säle füllende Kollektion der Münchner Neuen Secession, eine nicht zu übersehende Geste und ein weiterer Beweis freundschaftlicher Zuneigung des Nordens zum Süden. Wie erinnerlich, hatte man auch auf der letzten Juryfreien eine Münchner Abteilung eingerichtet, in der Karl Caspar und seine Frau, Maria Caspar-Filser, oder der Bildhauer Knappe dominierten. Um gleich mit den Gästen zu beginnen, so zeigen diese hier, daß in ihrer Stadt gar nicht mehr so ausschließlich „münchnerisch" gemalt oder gebildhauert wird; vieles von dem was sie machen, ist überprovinziell, weist starke Tangenten mit Berlin und — Paris auf. Einer bringt die innere wie äußere Entwicklung in wenigen Stücken zum Ausdruck, wenn wir so Max Unolds schon bekanntes Frauenbildnis von 1911 im Abstande vergleichen mit seinem letzten Selbstbildnis. Der Münchnerischste ist vielleicht noch Max Feldbauer (jetzt in Dresden), aber der war als Maltalent seinen Kollegen von einst schon weit voraus. Flüssig und von lockerer Farbigkeit sind die Bilder von Brüne oder Jul. Heß; Hugo Toendle scheint in manchem etwa Weißgerber fortzusetzen. Das Ehepaar Caspar zeigt Hauptstücke, er neben dem Triptychon »Christi Geburt« mit der wundervollen Madonna im Mittelbild eine schon klassisch reife »Mutter und Kind«, sie einen »Frühling am Bodensee«, mit dem es wie mit ihren im Herbst gezeigten Arbeiten die wenigsten Landschaften von Männerhand aufnehmen können. Carl Mense, wie Schrimpf einer der neuen Münchner Stilisten, hat ein sauberes, linear wie farbig ausgeglichenes Knabenbildnis geschaffen, das über seinen südlichen Landschaften steht; unter Oscar Coesters zahlreichen Bildern fällt ein »Weg zum Moos« auf, sonst reichlich viel Problematik. Unverkennbar, wenig gewandelt, Schinnerer, farbenglühend die »Olivenernte« von Eberz, unverwüstlich der stark geistig eingestellte Mischstil zwischen Malerei und Zeichnung Großmanns, renoirgleich Nowacks Malart. Einen Zug ins Große weist schließlich Malys »Prophet« auf. Die Bildnisbüsten von Bleeker und die reizvoll eigenwilligen, das Material ausschöpfenden Plaketten Knappes halten dem Besten aus Münchner Malerei die Wage.

Über die Kollektion Hans Thomas ein Wort zu verlieren, hieße den feierlich großen Eindruck, den der in sich so wunderbar ausgewogene Saal hinterläßt, stören. Die Galerien zu Karlsruhe, Frankfurt, Wiesbaden, Darmstadt, Hamburg, die Angehörigen, einstige Freunde des Hauses Thoma haben beste Stücke hergegeben, um den ganzen, echten Träumer mit wachem Auge, den Künstler, der so selbstverständlich und kindlich rein Wirklichkeit und Romantik in eins verschmolz, an dieser Stätte posthum zu ehren. Die jüngste kämpfende Jugend versteht diese Kunstsprache wiederum besser als noch unsere eigenen Väter vielleicht; der Ring zu Thoma zurück beginnt sich aufs neu zu schließen in dem Sicheinsfühlen mit ihm im Ringen um letzte Dinge der Kunst. Diese an sich wenigen Bildnisse (Mutter!), Landschaften, Stilleben, Bilder aus Sage und Dichtung, Tierstücke oder Blumensträuße klingen harmonisch zusammen und wirken besser als manche der »großen« Thoma-Ausstellungen der letzten Jahre, die mehr auf den Namen als auf das Wesentliche dieses fast unübersehbaren Lebenswerks abzusehen schienen.

Im übrigen fällt hier, wo dieses Mal so viele Suchende, ja Dränger zu Wort kommen, mehr als zuvor die Neigung zu Inhalten auf. So lassen sich jetzt auch schon leichter wieder Brücken schlagen vom Vorgestern zum Heute, wo dies zu Zeiten des l'art pour l'art und der folgenden Auflösung einfach unmöglich gewesen wäre. Der künstlerischen Analyse ist sichtbar und zwangsläufig der Drang zur Darstellung gefolgt. Ältere Akademieaussteller vertragen sich mit den Jüngeren in diesem Rahmen erstaunlich gut. Die Trennungsstriche, die auf den letzten Großen Berlinern so sehr hervortraten, sind nun überflüssig. So ist es möglich, auf der einen Seite etwa Pfannschmidts subtil durchgeführten »Christus und Pilatus«, auf der andern E. L. Kirchners »Erscheinung der sieben Eulenspiegel« zu sehen. Immer offenbarer wird, daß zwischen den Generationen, je mehr sich das Formalistische zu legen beginnt, technische, graduelle, doch kaum virtuelle Unterschiede bestehen. Was man in den Akademieausstellungen seit ihrer Programmänderung, die sie über die interne Veranstaltung hinaushebt, im Untergrunde schon leise vermuten konnte, bestätigt sich jetzt. Ein noch unmöglich erscheinender Klärungsprozeß wird hier eingeleitet, wenn auch heuer auf reichlich breiter Basis (man könnte schon von Überfülle sprechen). Und doch vermögen sich die wirklich Starken diesmal noch entschiedener als früher aus der weitherzig zugelassenen Menge herauszustellen, unabhängig von Format oder Plazierung. Von unerhörten Stücken wie Corinths hingefetztem »Georg Brandes«, diesem »Europäerhaupt«, an dem sich Gegenstand und Darsteller in seltenster Weise kongenial gegenüberstehen, eben entstanden anläßlich des jüngsten Aufenthalts des Dänen in Berlin, ferner von Hofers an Endgültigkeit grenzenden Bildern wie das aus dem Fenster sehende Paar oder das lesende Mädchen, Kohlhoffs zuckend gemalten »Drei Kindern«, Partikels allerfeinsten Staffagenbildchen oder des anders gearteten alten Hagemeisters Seebild ganz zu schweigen. Einen glutfarbenen Saal mit Kokoschka, Pechsteins letzten Fortis, mit dem neuen Domscheit, Kirchner oder auch Zeller müssen wir besonders bewerten. Auf der Gegenseite wiederum liebe gegenständliche Welt derer um Julius Jacob, Hans Herrmann, Hoffmann v. Fallersleben. Qualität bindet Extreme. Das Bildnis wird diesmal auch noch nach Corinth in Höhepunkten gezeigt. Liebermann; sein Selbstbildnis mit Mütze und das in farbiger Antithese wie Harmonie gar nicht mehr zu überbietende Kinderbildnis, höchster Geschmack, ohne vordringlich nur Geschmack zu sein. Krauskopfs Männerbildnisse sind malerische und psychologische Glanzleistungen, die ob ihrer kühnen

Formung verblüffen; daneben in vornehmer Zurückhaltung die »Renée Sintenis« von E. R. Weiß, das locker gemalte »Mädchen im Pelz« von Jaeckel, der noch mit zwei anderen ausgezeichneten Stücken vertreten ist. Unter den religiösen Werken steht Paul Plontkes »Anbetung der Bauern« voran, ein inniges, volkstümliches Bild in duftiger Malart. Auf figürlichem Gebiete sieht man einige wirkliche Bilder, zum Teil von Künstlern jüngsten Schlags, die als »Neue« zugelassen sind. Mit Recht; denken wir da an Wollheim, Kainz, Heidenreich oder Teuber, dieser ferner ebensogut als Landschafter. Unter der Jugend befinden sich einige Bewerber um den diesjährigen Staatspreis. In den Landschaften im allgemeinen viel romantischer Geist; es wird darin nicht nur mit Farbenakzenten gemalt, sondern man versucht wieder in sich geschlossene Welten zu bauen. Ohne auf Details einzugehen, unterstreichen wir das Symptomatische.

Der Gegensatz zwischen erfüllender Leistung und Versagern macht sich unter den verhältnismäßig zahlreichen Plastiken heuer bemerkbar; manches Werk, von klangvollem Namen hingestellt, enttäuscht. Eins ist erfreulich: die Gipse nehmen ab zugunsten materialechter Ausführung. Die Linie reicht von Constantin Starck und Wenck über Klimsch bis zu Scharff oder Fiori. Kolbe und vor allem Albicker springen in die Bresche, wo Gleichbekannte Lücken offen lassen. Büsten und Einzelfiguren herrschen vor, Gruppen meidet man ängstlich bis auf wenige Beispiele: Lederer bringt eine mächtige Gruppe für einen Brunnen (Caritasbrunnen Leverkusen), Otto Hitzberger sein vielfiguriges Nußbaumrelief» Verkauf des Joseph«. Scharffs Liebermannbüste, Abbos Bildnis Max Friedlaenders, die Frauenbildnisse Albickers oder Grusons seien aus der Fülle herausgegriffen etwa neben den figuralen Schöpfungen von Bauroth und Schiffner, dessen »Über der Welt sein« im Gegensatz zu seinen sonstigen manieristischen Holzschnitzereien zeigt, was er wirklich kann; neben diesen fällt Kurt Edzard noch auf, dagegen sind einige Versuche religiöser Plastik recht schwach ausgefallen und es stünde nicht gut, wenn nicht Hitzbergers feinempfundene, in sich gekehrte »Empfängnis« oder die freudvolle Weihnachtskrippe da wären.

II. Die Große Berliner Kunstausstellung

Im Glashaus am Lehrter Bahnhof. Dem Namen nach die Große Berliner. Infolge der letztwinterlichen Scheidung im Verein Berliner Künstler hat der vorjährige, glänzend bewährte Präsident, Hans Baluschek, sein Amt zur Verfügung gestellt, und die »Arbeitsgemeinschaft« innerhalb des Vereins veranstaltet in diesem Jahre eine eigene Schau. Die gegenwärtige »Majorität« des Vereins, die bereits im Januar/Februar ds. Js. eine Künstlerhaus-Ausstellung zusammengebracht hatte, bestreitet nun mit Hilfe reichhaltiger Einladungen die diesjährige »Große Berliner«, in der zwar auch die anderen örtlichen Organisationen wie Novembergruppe, Bund Deutscher Architekten, der sich zuletzt sehr ergiebig beteiligt hatte und die Secession fehlen, an deren Stelle aber die andern deutschen Kunstzentren, also München, Dresden, Königsberg, Stuttgart, Karlsruhe und vor allem Düsseldorf getreten sind. Die im Vorjahre glücklich begonnene Umgestaltung des bisher ja unerträglichen Gebäudes hat den Grund dazu gelegt, daß es sich, soweit dies für Monstreausstellungen gilt, im Hause gut wandern läßt; nur der flammend rote Ton des großen Plastikensaales macht in Wandnähe die Betrachtung zur Augenqual.

In richtigem Gefühl wurde einem jüngst verstorbenen Altmeister der Ehrensaal eingeräumt: Eduard von Gebhardt. Ernst und würdig reiht sich Bild an Bild, Großes neben Kleinem, Intimem. Hier verstummt vorlaute Kritik im Anblick dieses mit überwältigendem Fleiße verbundenen Könnens, das von einer echt empfindenden, gläubigen Seele geleitet war. Vieles von dem, was da aus privatem oder musealem Besitze zusammengetragen ist, gehört der Kunstgeschichte an, man freut sich, die Dinge im Zusammenhang und größeren Rahmen, somit auch im Flusse sehen zu dürfen. Sechs Jahrzehnte einer ununterbrochenen Aufwärtsentwicklung; von Altmeisterlichkeit bis zur aufgehellten, frischen Moderne. Was ist der »Junge Mann«, eine der allerletzten Arbeiten, für ein Gegenwartsbild trotz des historischen Kostüms! Die Umsetzung der ehedem und heute von Schwächeren bis zur sklavischen Auffassung verkannten »Historie« ins heutige Erleben ist auf persönliche Weise Gebhardt gelungen. Wenn man von seinen Vorbildern, den alten Niederländern und Deutschen redet, so ist das cum grano salis zu verstehen; denn er hat doch immer einen Gebhardt aus den Dingen gemacht, sich nicht an Formalismen verloren, nicht einfach nachgeahmt, sondern seiner gesunden Natur blieb es vorbehalten, das Alte wohl zu studieren, aber Neues daraus zu bilden. Das mag manchem vor dieser Kollektion klar werden, etwa vor seiner vielfigurigen »Heilung des Gichtbrüchigen« (Bes. Museum Breslau). An Malkultur ragt der »Estnische Bauer«, der noch vor knapp drei Jahren entstand, hervor.

Es ist weiterhin eine Anzahl Künstler, denen diese Ehrung zukam, meist solche auch, die im Vergangenen wurzeln, kollektiv vertreten, man sieht da vielerlei Können, so wie man es seit Jahrzehnten sah, ohne heute noch davor ergriffen zu sein, unter diesen auch Hugo Vogel mit Bildnissen und großem Genre, ateliermäßig bleibenden »religiösen« Bildern. Von ihm ferner im Hauptsaal zwischen den Werken Gebhardts ein Riesenporträt Hindenburgs als Reichspräsident in schwarzem Rock, ein Schriftstück in der Rechten. Mit Ausnahme des Kopfes, den Vogel ja beherrscht, ein bedenkliches Bild, dem das Format rein zum Verhängnis wurde. Eine wahre Freude ist die Kollektion von Max Rabes, Landschaften und Städtebilder aus der Heimat, den Niederlanden und Italien. Sein Florenz, Mecheln oder Dürnstein a. D., jedes ein funkelndes Bild, voll malerischer Freiheit und meisterlicher Tongebung, wahrhaftig Natur, gesehen durch ein Temperament, gegenständlich genug dabei, um nicht nur l'art pour l'art zu sein. Der Danziger Fr. Aug. Pfuhle hat ebenfalls zu Recht seine Koje erhalten; Tierstücke, Landschaften, Figürliches und Bildnis, alles tief erfaßt und mit vielem Sinn für Bildmäßigkeit. Der Kasseler K. H. Nebel baut ein großes Triptychon »Tropen« auf, aus dem glutvolle Lokalfarben leuchten, eine Mischung von Exotik und Trecento. Ein Fall für sich sind aber die in altmeisterlich-religiöses Gewand gekleideten Flügel- und Kreuzbilder von Rich. Guhr (Dresden). Übergegenständlich verlieren diese mühevollen Arbeiten jede Anschaulichkeit. Gerade das äußerlich nachgeahmte Mittelalter war in sich viel klarer, als Guhr es hier sein kann, der sich umbringt vor Hineingeheimnissen unter Zuhilfenahme von reichlicher Schrift. Bilder

tun not, nicht Programme. Erleichtert steht man danach vor den fest fundierten, gesunden Porträts eines Schulte im Hofe; äußerst persönlich die schmissige Skizze nach dem alten Menzel.

Zur allgemeinen Abteilung: Hier sind die Spannweiten zwischen Hergebracht-Akademisch und Sezessionistisch-Expressionistisch größer, als sich zuerst unter der gegenwärtigen Aera vermuten ließ. Einige Abstriche ganz rechts und dem hier überflüssigen extrem links hätten gut getan. Im ganzen aber herrscht ein anständiges Niveau an Malerei, so wie sie dem Bedürfnis der Zeit zu dienen hat, mag der „Konsument“ sich nun mehr zu einer naturalistischen oder idealistischen Auffassung bekennen. Die solide Kunst von gestern steht trefflich vertreten neben der Sucherin neuer Wege. Hatten wir bei der „Akademie“ von einer ersichtlichen Klärung der Standpunkte als solcher gesprochen, die objektiv genug Qualität vor Richtung stellt, so können wir hier, wo wir es mit einem Nebeneinander der deutschen Kunstregionen zu tun haben, trotz säuberlicher „geographischer“ Scheidung von einem nicht minder sichtbaren Ausgleich reden. Wie sich dort schon die Münchner nicht mehr so „münchnerisch“ gebärdeten, so verspüren wir hier ein noch stärkeres Zusammenwachsen von Provinz zu Provinz, können einen breitwirkenden Konsolidierungsprozeß innerhalb der deutschen Kunst feststellen. Dabei wollen wir immer wieder bedenken, daß es fruchtlos ist, von jedem Kunstwerk, das nichts als seiner Zeit dienen will und kann, Ewigkeitswerte zu verlangen; die Einsicht, daß die Gegenwart genau wie frühere Epochen genügend hochstehende Mittelkunst zur Bestreitung ihres kulturell unerläßlichen Verbrauchs besitzt, mag manchem vorlauten Schwärmer für „ältere“ Kunst, an der er oft genug doch nur, weil sie eben alt, Vorzüge findet, die er unserer anders gearteten absprechen zu müssen glaubt, etwas mit den lebenden Künstlern versöhnen. Um nur wenige herauszugreifen, so seien es unter den Berlinern älterer Richtung der treffliche Kurt Agthe, Hoffmann v. Fallersleben als Landschafter von reiner Gesinnung und technischer Klarheit, im Gefolge mit tonigen Landschaften Erich Müller und kirchlich-figürlichem Interieur Koch-Zeuthen. Erfrischende Wandlungen weisen manche, so etwa Hartig, als Aquarellisten auf, als solche auch die feinen Karlsruher Gehri und Vocke. Sicher fundiert und charakterlich Fritz Heinsheimer, als Landschafter wie Bildnismaler; an Religiöses klingt Blanke an, mit beachtlichen figuralen Leistungen sind Hilbert und Kretschmann vertreten, bekannt von Secession und Akademie, sodann mit fast schon witzigen, sicher aber geistreichen Porträts Auguste v. Zittzewitz. Bestes birgt diesmal die exquisite graphische Abteilung: Slevogts Guaschen auf den Holzstöcken zum neuen Don Giovanni, die Bildnisradierungen des zuchtvollen Orlik, die Kollektion von radierten, gehaltstiefen Blättern Paul Herrmanns. Höhepunkte der Ausstellung.

Größere Innenspannungen als die Berliner — das hängt mit der örtlichen Struktur zusammen — weisen die Gruppen Dresden, München und Stuttgart auf, Karlsruhe und Düsseldorf sind wieder in sich gemäßigter. Mehrfach begegnen uns auch hier altmeisterlich arbeitende Künstler, wie Friedr. Stahl (Feldafing) oder Baierl (München), der fast memlinghaft weich ist, von wundersamem Fluß der Linie und Schmelz der Farbe. Ferner wirken ähnlich die Arbeiten von Siebert aus Dresden oder Schmetz (Düsseldorf). Unter den starken Auswirkungen Hans Thomas steht der Karlsruher Saal, beherrschend darin das Bildnis des Altmeisters als des Bewahrers des heimlichen Schatzes deutscher Kunst von Hans Ad. Bühler. Als Malereien vortrefflich die saftigen Landschaften eines Herm. Strübe.

Im Skulpturensaal gibt weithin sichtbar die speerwerfende Amazone Franz Stucks den Ton an; der Meister ist ausschließlich mit Plastiken vertreten. Fein empfunden seine Statuetten Helena und Monna Vanna. Wie stets prachtvoll erfaßt und durchgeführt die Büsten Isensteins und Jakinows, eine frei bewegte, doch im großen Format vergriffene Tänzerin von Bauch, scharfkantige, in Haltung beherrschte Figuren von Schliepstein. Das religiöse Gebiet, vertreten Jos. Limburg, mit einer innigen, formedel durchgestalteten Madonna Immaculata und Wilh. Roeder mit dem mehrfigurigen Hochrelief Caritas. Was die neudeutsche Buchkunst vermag, beweist in unübertroffenen Leder- und Pergamenteinbänden der Jacob-Krauße-Bund, der Vitrinen mit köstlichen Inhalten angefüllt hat unter Beteiligung der Mitglieder aus dem ganzen Reiche. Alles in allem: Haben wir heuer auch nicht die eigentliche „Große Berliner“ Ausstellung vor uns, so hat man sich doch mit einer wohlgesichteten Deutschen Kunstschau geschickt aus der Affäre gezogen.

III. „Berliner Kunst 1925“

Die Ausstellung der „Arbeitsgemeinschaft“ im Verein Berliner Künstler. Draußen in den Sälen des Charlottenburger Opernhauses, als dritte größere Veranstaltung das Ergebnis künstlerischer Innenpolitik. Man will weniger protestieren als sich vielmehr behaupten. Meist Jüngere, die nicht überstimmt werden wollen, angeführt von Baluschek, Dettmann, Hauschild, begleitet von Künstlern wie Sandrock, Ulrich Hübner, Konst. Starck, Ernst Wenck, O. H. Engel u. a. Das möge genügen! Um den organisatorischen Teil hat sich F. M. Lünstroth, der auch auf der Ausstellung selbst mit nennenswerten, stark dekorativ aufgefaßten Arbeiten vertreten ist, verdient gemacht. Man ist durchweg sehr klug vorgegangen; wer etwa in dieser Sonderveranstaltung Radikalismus erwartet, wird nicht auf seine Kosten kommen. Das Gesamtbild ist so, daß wir im Untergrunde schon wieder die Möglichkeit einer Einigung auf breiter, hoffentlich das kulturelle Leben Berlins von neuem befruchtender Basis verspüren. Es handele sich dabei um nichts anderes als um die stärkere Ausnutzung geeigneter treibender Kräfte. Lasse man sie den gebührenden Platz an der Sonne einnehmen, gehe man über die Vereinsangelegenheit hinaus.

Im oberen Hauptsaal dominiert unstreitig Ludwig Dettmann, mehr noch als mit seiner feierlich ernsten Komposition „Nordland“ mit dem vor dem Objekt in unglaublicher technischer Freiheit und Beherrschung zugleich hingesetzten „Kirschbaum in Blüte“, einer Riesenguasche, von der man sich kaum trennen mag, so sehr überträgt sich die darin festgehaltene unmittelbare Naturempfindung auf den Beschauer. Den stimmungsmäßigen Gegenpol stellen die drei tiefgefühlten Bilder Hans Baluscheks dar; unter ihnen der „Müll“ von Tragik schon überweht. Als Manifestant ist der Meister ruhiger geworden, an Überzeugungskraft hat er gewonnen; an bildlicher Geschlossenheit haben wir kaum Besseres von ihm gesehen als hier draußen. Wie immer schon spürt Leonh. Sandrock mit kräftigem Pinselschlag den im Industriebild liegenden

malerischen Werten nach, ja er steigert die Dinge dabei noch ins Gigantische. Dazu wiederum vielleicht ein Gegenstück, diesmal Franz Eichhorst, dessen köstliche „Gänsewiese“ fast schon eine mehr ins Stimmunghafte hinübergleitende Loslösung von seiner ganz auf Können gestellten technischen Abrundung zeigt. Aber auch die meisten Weggenossen der Genannten halten Niveau, so etwa Markau in seinem trefflichen Stilleben, Feyerabend im Tierbild, Birkle in Landschaft (Passau!) und grausigem Genre, Otto Heinrich vor allem auch in seinen großzügigen, tiefblauen Seestücken. Von den Älteren nicht minder die Landschafter Ulrich Hübner, Otto Thiele, August Böcher mit einem farbig erstaunlichen Vorstadtbild.

Die religiöse Kunst schneidet nicht nur relativ, sondern auch absolut hier merklich gut ab; voran Paul Plontkes „Christophorus“, ein großangelegtes Werk, das formal und malerisch den Stoff bändigt, daneben eine intime, in lockerster, sich selbst beschränkender Vortragsweise gehaltene Madonna in der Landschaft. Der Lyriker aus dieser Gruppe ist O. H. Engel, dessen „Gang nach Emmaus“ einen schlichten, deutschen Klang hat. Anders dagegen Fr. Tischlers „Ruhe auf der Flucht“, fast barock in den Linien und farbig so, als wäre sie aus einem alten Gobelin herausgestiegen. Auch Georg Rudolphs Fischerpredigt sei in diesem Zusammenhange erwähnt.

Vielen Reiz hat die kleine, fein ausgesuchte Graphische Abteilung, aus der wir die farbigen Radierungen Hanns Bastaniers oder die meisterlichen Aquarelle Ph. Francks, Ludw. Kaths und gar Wilh. Oesterles, die stilecht ganz Naß in Naß gehalten sind, herausgreifen; daneben manch fein gezeichnetes Blatt oder materialgerecht behandelter Holzschnitt. Besonders gut vertreten ist schließlich die Plastik. Beherrschend die stehende Großfigur von Paul Gruson neben markanter Männerbüste und statisch unvergleichlich durchgeführter Kleinplastik; Bauroth und Placzek zeigen stilsichere Figuren in Terrakott und Stein, treffliche Tierplastik bringen Hauschild, Vordermayer und Esser. Interessante Lösungen in schlichtem Metall (Messing) voll innigster Empfindung sehen wir in den Arbeiten Alw. Völkels, zumal in seiner „Mutter mit Kind“. Zu grobschlächtig erscheint uns Enckes Riesenfigur des Siegers, den man unmittelbar an die Straße gestellt hat, in leuchtender Vergoldung. Im übrigen aber kann man die Stadt Charlottenburg beglückwünschen zu dem Entschluß, in ihren Mauern der „Arbeitsgemeinschaft“ Unterkunft zu gewähren. Von Wert ist auch der reiche Katalog, gleichzeitig Heft 2 des „Archivs der Deutschen Kunst“.

Forschungen

DIE KATAKOMBE S. SEBASTIANO

Die neuen Entdeckungen unter der alten Basilika S. Sebastiano an der Via Appia haben die brennende Frage aufgeworfen: wo sind die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus begraben worden? Seit den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung waren ihre Gräber das vornehmste Ziel aller Rompilger. Man kniete vor dem Grabe des heiligen Petrus in der Basilika S. Pietro, und man verehrte die Ruhestätte des heiligen Paulus in der alten Paulskirche an der Via Ostiense. So war es wenigstens während des ganzen Mittelalters. Aber wie war es vor der Gründung der beiden Konstantinischen Basiliken?

Bereits vor Jahrhunderten war man unter der Kirche S. Sebastiano auf eine Inschrift gestoßen, die auf Papst Damasus zurückgeht. Das Original ist verloren gegangen, aber sein Text in einer Abschrift aufbewahrt worden. Er lautet:

Hic habitasse prius sanctos cognoscere debes
Nomina quisque Petri pariter Paulique requiris
Discipulos oriens misit quod sponte fatemur
Sanguinis ob meritum Christumque per astra secuti
Aetherios petiere sinus reguaque priorum
Roma suos potius meruit defendere cives
Haei Damasus vestras referat nova sidera laudes.

Auf Veranlassung des verstorbenen Rektors des deutschen Campo Santo in Rom Msgr. de Waal wurden die Ausgrabungen unter S. Sebastiano fortgesetzt. Aber erst nach seinem Tode stieß man dabei auf ein antikes Wohnhaus, das laut Inschrift einem gewissen Hermes gehört haben muß, der darunter seine Begräbnisstätte hergerichtet hatte. Man denkt unwillkürlich, ob es sich hier um denselben Hermes handelt, an den Paulus einen seiner Römerbriefe richtete. Sollten die beiden Apostel während ihres Aufenthaltes in Rom bei ihm als seine Gastfreunde gewohnt haben?

Die in der Damasus-Inschrift gebrauchte Bezeichnung »wohnen« ist jedoch mit »ruhen« zu übersetzen. Und tatsächlich behaupten eine Reihe alter Dokumente, daß die Apostel an der Stelle der alten Apostelkirche oder in ihrer Nähe begraben gewesen seien. Das müssen auch die Pilger im 3. Jahrhundert noch geglaubt haben, denn an den Wänden eines Raumes in dem antiken Wohnhause findet man zahlreiche Eingravierungen in griechischer und lateinischer Sprache, die alle Petrus und Paulus als Fürbitter anrufen. Man muß sich also an diesem Orte den beiden Aposteln besonders nahe gefühlt haben, und nach der Zeit zu schließen, aus der diese teils flüchtig hingeworfenen Schriftzeichen stammen, dürfte es sich hier um die älteste Pilgerstätte Roms handeln.

Bei weiteren Ausgrabungen, die Msgr. Styger unter der Tribuna der alten Kirche durchführte, ergab sich die interessante Tatsache, daß dort christliche Gräber neben heidnischen angetroffen wurden, nämlich die Inhumation neben der Verbrennung, eine Kombination, die sich in keiner anderen Katakombe vorfindet. Tatsächlich weist ja bereits die Bezeichnung jenes Ortes »ad catacumbas«, von der alle übrigen Katakomben den Namen erhielten, darauf hin, daß wir es dabei mit der ältesten christlichen Begräbnisstätte zu tun haben. Msgr. Styger glaubte nun, auch hier auf die Gräber der beiden Apostelfürsten zu stoßen, eine Hoffnung, die sich jedoch als trügerisch erwies, wenigstens fanden sich keinerlei Inschriften, aus denen man hätte mit Bestimmtheit darauf schließen können.

Es stehen sich also zwei Meinungen gegenüber. Denn seit altersher wurden die Apostelgräber ebenfalls auf Grund unanfechtbarer Dokumente unter den Basiliken S. Petri und S. Paolo gesucht, wo ihnen nach dem Liber Pontificalis Papst Anaklet, der vierte Nachfolger Petri, ihre Grabkammern errichtet hatte. Es ist dies um so glaubwürdiger, als es im Altertum Sitte war, die Leiber der Märtyrer in der Nähe der Stätte ihres Martyriums zu bestatten. Der hl. Petrus dürfte von den Häschern an der Via Appia auf der Flucht nach seinem Wohnhause ergriffen worden sein. Darauf läßt auch die Legende schließen, nach der ihm an dieser

Straße Christus begegnete, der ihm seine Wundmale vorhielt. »Domine quo vadis?« fragte Petrus den Herrn, worauf dieser erwiderte: »Venio iterum crucifigi«. Diese Worte sollen Petrus zur Umkehr nach Rom bewogen haben, wo er in dem von Caligula errichteten Neronischen Zirkus gekreuzigt wurde. In die Fundamente der Umfassungsmauer dieses Zirkus errichtete der hl. Anaklet dem Apostel eine zweistöckige Grabkammer, über der dann Constantin die Basilika S. Petri erbauen ließ. Der heilige Paulus hat offenbar seinen letzten Weg längs der Via Ostiense eingeschlagen. Bald hinter der Porta Paola erinnert die kleine Kapelle der Apostelseparation daran, daß sich hier die beiden Apostelfürsten von einander verabschiedet zu haben scheinen. Paulus wurde bei Tre Fontane ergriffen und enthauptet. Im Herabfallen berührte sein Haupt in drei Sprüngen den Erdboden, und an jeder dieser Stellen entsprangen drei Quellen (Tre fontane). Eine kurze Strecke davon entfernt hat man die sterblichen Überreste des heiligen Apostels bestattet und auf ihnen die konstantinische Basilika S. Paolo errichtet.

Es stehen sich in bezug auf die Grabstätten der Apostel zwei verschiedene Ansichten gegenüber, von denen die eine zunächst die andere auszuschließen scheint. Man hat diesen Widerspruch auf verschiedene Weise zu erklären versucht, ohne zunächst zu einer befriedigenden Erklärung zu gelangen. Namentlich machte man die Möglichkeit einer Überführung der Gebeine der Apostel geltend. Wie so viele andere Märtyrerreliquien konnten auch sie in einer Zeit, da die Katakomben der Plünderungsgefahr ausgesetzt waren, in die römischen Basiliken überführt worden sein. Aber solche Zeiten hat es im Altertum in Wirklichkeit kaum gegeben. Denn auch während der stärksten Christenverfolgung waren die Gebeine der Verstorbenen dem Römer heilig und unverletzlich. Und später, als die nordischen Völkerhorden die Katakomben plünderten, müssen die Reliquien der beiden Apostel sich längst an ihrer heutigen Stelle befunden haben. Nun weist Msgr. Wilpert auf einen Umstand hin, der diese scheinbaren Widersprüche in hinreichendem Maße aufzuklären geeignet ist. Es bestand im Altertum nämlich die Sitte, die Gebeine der Verstorbenen so lange an einer anderen Stelle provisorisch beizusetzen, bis ihre endgültigen Grabstätten fertig gebaut worden waren. Meist wird dies in ihrer Wohnung oder in deren Nähe geschehen sein. Daß namentlich für Petrus ein derartiger Fall vorliegt, ist ebenfalls aus alten Dokumenten ersichtlich, die dies Provisorium auf mehr als ein Jahr ansetzen. Den Ort der vorübergehenden Beisetzung der Apostel Petrus und Paulus dürften wir also mit ziemlicher Bestimmtheit unter der alten, später S. Sebastiano genannten Apostelkirche zu finden haben, und das ist es, was den neuen Ausgrabungen ganz abgesehen von den schönen Fresken und Stukkaturen des Hermesgrabes, ihren ganz einzigartigen Wert verleiht, auch wenn dadurch an der feststehenden Tatsache ihrer eigentlichen Bestattung unter den beiden Basiliken der Apostelfürsten in Rom nichts geändert wird. Gerade darum ist Rom um eine Erinnerungsstätte bereichert worden, die den ersten Christen ganz besonders heilig war und an der sie sich der geistigen Gegenwart der großen Bahnbrecher des Glaubens mehr als anderswo bewußt wurden.

Curt Bauer

Bücherschau

Verzeichnis der von Februar bis 1. Mai erschienenen Literatur über christl. Kunst

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik

Bégule Lucien, Antiquités et richesses d'art du département du Rhône. III. Lyon, Pierre Masson. 8⁰. Fr. 150.—.

Brockhaus Heinr., Die Kunst in den Athos-Klöstern. 2. Aufl. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1924. 4⁰. M. 42.—.

Buchner E. u. Feuchtmayr Karl, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I.) Augsburg, Dr. Benno Filser, 1924. 4⁰. M. 50.—.

Hartlaub G. F., Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgesch. Beitrag zur Mystik der Renaissance. München, Allg. Verlagsanstalt. Gr. 8⁰. M. 8.—.

Hasse, Die italienische Renaissance. 2. Aufl. Leipzig, A. Kröner. M. 2.50.

Kalle Friedr., Neue Funde aus alter Zeit. Mit 7 Federz. Bernburg, A. König, 1925. Gr.-8⁰. M. 10.—.

Knapp Dr. Fr., Die deutsche bildende Kunst bis zum Ausgange des 18. Jahrh. im Bilde (13 S., 32 S. Abb.). Leipzig, Quelle & Meyer, 1925. Kl.-8⁰. M. —.80.

Knapp Dr. Fritz, Die deutsche bildende Kunst der Vergangenheit. (55 S.) Leipzig, Quelle & Meyer, 1925. 8⁰. M. —.70.

Kuhl, Ferd., Der Kunstfreund. Eine Anleitung zur Kunstbetrachtung. 6. Aufl. Stuttgart, Franckh, 1925. 8⁰. M. 1.20.

Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei. Nach Übers. von Heinr. Ludwig neu herausgegeb. u. eingel. von Marie Herzfeld. Jena, Eugen Diederich, 1925. 8⁰. M. 13.—.

Michel André, L'art en Europe au 18ᵉ siècle. 2ᵉ partie. (Histoire de l'art T. 7.) Paris, A. Colin, 1925. 8⁰. Fr. 60.—.

Raphael Sanzio, Die Vollendung der Renaissance. Ausgew. u. eingel. von L. Brieger. Mit 29 Bildern. München, Delphin-Verl., 1925. 8⁰.

Sauer Jos., Neues Licht auf dem Gebiet der christl. Archäologie. Rede b. d. Jahresfeier der Freiburger Wissenschaftl. Gesellschaft am 3. Nov. 1925. Mit 15 Abb. Freiburg, Speyer & Kärner, 1925. 8⁰. M. 7.50.

Scheffler Karl, Der Geist der Gotik. Mit 103 Abb. Leipzig, Inselverlag, 1925. 8⁰. M. 7.—.

Schneider Wilh., Kleine deutsche Stilkunde. Leipzig, Quelle & Meyer, 1925. 8⁰. M. —.60.

2. Architektur

Christ Hans, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Franken von der Karolingerzeit bis zu den Zisterziensern. Tafelband, Stuttgart, Hugo Matthaes. 4⁰. M. 18.—.

Eisler M., Das barocke Wien. Histor. Atlas der Wiener Ansichten. Wien, Gerlach & Wiedling, 1925. M. 200.—.

Fels Comte de, Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi. Paris, H. Laurens. 8⁰. Fr. 25.—.

Fernández Montana José, Los arquitectos escurialenses Juan de Toledo y Juan de Herrera y el sobrero major A. Villacastin y sus memorias. Madrid, Hijos de Gregorio del Amo. 8⁰. Pes. 4.—.

Giesau Hermann, Der Dom zu Magdeburg. Mit 92 Abb. Deutsche Bauten, Bd. I. Burg, Aug. Hopfer, 1925. Kl. 8⁰. M. 2.—.

Laran Jean, François de Cuvilliès, dessinateur et architecte. Paris, H. Laurens. 8⁰. Fr. 9.—.

Martin W. S. u. O. Marshall, Tabernacle types and teachings. By various contributors. London, S. Martin. 4⁰. Sh. 10/6.

Pignatore Theod., Ancient and mediaeval architecture. Ill. London, Drane 4⁰. Sh. 21.—.

Stuhlfauth Dr. G., Der christl. Kirchenbau des Abendlandes. Mit 21 Bildtaf., Schöpfung, Bd. I. Berlin, Furche K.-V., 1925. 8⁰. M. 3.80.

Yerbury F. R., Old domestic architecture of Holland. Ill. London, Architectural Pr. 4⁰. Sh. 25.—.

3. Plastik

Beenken Hermann, Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jahrh. Mit 87 Abb. auf 80 Taf. Bonn, Friedr. Cohen, 1925. 4⁰. M. 2.50.

Beyer Dr. Osk., Religiöse Plastik unserer Zeit. Mit 21 Bildtaf. (Schöpfung, Bd. V.) Berlin, Furche K.-V., 1925. Gr.-8⁰. M. 3.80.

Bruhus Leo, Deutsche Barockbildhauer. (Bibliothek d. Kunstgesch. 85/87.) Leipzig, E. A. Seemann, 1925. Kl.-8⁰. M. 3.—.

Jantzen Hans, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrh. Mit 147 Abb. (Deutsche Meister.) Leipzig, Insel-Verlag, 1925. 4⁰. M. 14.—.

Kreitmaier Joh., Michelangelo. Mit 80 Abb. München, Allg. Vereinigung f. christl. Kunst, 1925. 4⁰. M. 1.80.

Mackowsky Hans, Michelangelo. Mit 144 Abb. 4. Aufl. Berlin, Bruno Cassirer, 1925. 4⁰. M. 26.—.

Sauerlandt W., Michelangelo. Mit 112 Abb. Skulpturen und Gemälde. (Die blauen Bücher.) Königstein, R. Langewiesche, 1925. Kl.-8⁰. M. 3.30.

4. Malerei

Alazzard Jean, Le portrait florentin de Boticelli à Bronzino. Paris, H. Laurens. 4⁰. Fr. 50.—.

Baldaß Ludw., Die altniederländische Malerei. Sammlungen des kunsthist. Museums in Wien V. Wien, A. Schroll. Kl.-8⁰. M. —.80.

Bildnisse aus drei Jahrhunderten der deutschen u. niederländ. Malerei. (Die blauen Bücher.) Königstein, K. R. Langewiesche, 1925. (80 S.) 4⁰. M. 2.20.

Brieger Lothar, Raffaello Sanzio, die Vollendung der Renaissance. Mit 29 Bildern. München, Delphin-Verlag, 1925. 8⁰.

Ehl Heinrich, Anfänge der deutschen Illustration im 9. u. 10. Jahrh. (Bibliothek d. Kunstgeschichte 84.) Leipzig, E. A. Seemann, 1925. Kl.-8⁰. M. 1.—.

Ehl Heinrich, Buchmalerei des frühen Mittelalters. Mit 22 Abb. Schöpfung II. Berlin, Furche K.-V., 1925. Gr.-8⁰. M. 3.80.

Exquerra de Bayo Joaquin, Catalogo de las miniaturas y perquennos retratos pertinecientes al Ex. Sr. Duque de Berwick y de Alba. Madrid, Rivadeneyra. 4⁰. Pes. 75.—.

Goffin Arnold, L'art religieux en Belgique. La peinture des origines à la fin du 18ᵉ siècle. Paris, G. van Oest. 4⁰. Fr. 150.—.

Hamann R., Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig, Teubner, 1925. 4⁰. M. 24.—.

Hartlaub G. F., Giorgiones Geheimnis. München, Allgem. Verlagsanstalt, 1925. 4⁰. M. 6.—.

Hertel Bernh., Die Glasgemälde des Kölner Domes. Eingeleitet durch Paul Clemen, 1. Bd. (17 Taf.). Berlin, Deutscher Kunstverlag. M. 75.—.

Hoff Aug., Die religiöse Kunst Joh. Thorn-Prikkers. Düsseldorf, A. Bagel, 1924. 4⁰. (34 S., 43 Taf.). M. 8.—.

Hoff Dr. Aug., Christliche Mosaikbildkunst. Mit 23 Bildtaf. (Schöpfung, Bd. IV.) Berlin, Furche K.-V., 1925. Gr.-8⁰. M. 3.80.

Luns Huib, Rembrandtiana. Ill. Amsterdam, Van Munsters Uitgeversm. 8⁰. *f.* 3.50.

Leidinger G., Codex aureus der Bayr. Staatsbibliothek. Textband. München, Hugo Schmidt, 1925.

Mackowsky, Michelangelo. 4. neub. Aufl. Berlin, Bruno Cassirer, 1925. 4⁰. M. 26.—.

Mayer A. L., Velazquez, Der spanische Meister. Mit 27 Bildern. München, Delphin-Verlag, 1925. 8⁰.

Michelangelo Buonarroti, Die Sibyllen und Propheten der Sistina. Leipzig, H. Schmidt und C. Günther, 1924. 2⁰. M. 25.—.

Muls Jozef, P. Breughel. Ill. Amsterdam, P. N. van Kampen & Zoon. 8⁰. *f.* 10.—.

Nasse H., Fra Angelico da Fiesole. München, Allg. Verlagsanstalt, 1925. Gr.-4⁰. M. 8.—.

Pastor L., Die Fresken der Sixtinischen Kapelle u. Raffaels Fresken in den Stanzen u. Loggien des Vatikans. Freiburg i. Br., Herder. M. 4.—.

Raoul Dr. u. Dr. A. Klipstein, Die schöne, alte Schweiz. Die Kunst der Schweizer Kleinmeister. In 7 Lief. Zürich, Montana-Verlag, 1925. 4⁰.

Roessler Arthur, Der Maler Viktor Tischler. Wien, C. Koneyen, 1924. (38 S.). 4⁰.

Röttger L. H., Der Maler Hans Miellich. Mit 89 Abb. München, Hugo Schmidt, 1925. 4⁰. M. 12.—.

Schmidt Dr. P. F., Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis u. seine Erneuerung der religiösen Malerei. Mit 23 Bildtaf. (Schöpfung, Bd. III.) Berlin, Furche K.-V., 1925. Gr.-8⁰. M. 3.80.

Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstitutes und der Stadt Frankfurt. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut, 1924. Kl.-8⁰. M. 2.—.

Wölfle K., Philipp Otto Runge, Der Vollender der Frühromantik. (Diesterwegs deutschkundliche Schülerhefte.) Frankfurt a. M., Diesterweg, 1925. Kl.-8⁰. M. 40.—.

Zahn L., Raffael von Urbino. München, Allg. Verlagsanstalt, 1925. Gr.-4⁰. M. 8.—.

5. Graphik

Baldung Grien, 8 Kupfertiefdrucke mit Text v. A. Reichel. (Handzeichnungen großer Meister von H. Leporini.) Wien, Manz, 1924. 4⁰. M. 1.30.

Bohatta Hanns, Ein neu aufgefundener Einblatt-Kalender, gedruckt von Konrad Zeninger in Venedig 1486. Wien, Gilhofer & Rauschburg, 1924. Gr.-8⁰. M. 3.—.

Boucher Fr., 8 Kupfertiefdrucke mit Text von A. Reichel. (Leporini, Handzeichnungen großer Meister.) Wien, Manz, 1925. 4⁰. M. 1.30.

Bruckmann Fr., Original-Graphik. Rad., Lith., Holzschn. Mit 284 Abb. München, Bruckmann, 1925. M. 1.50.

Buisman Hendrik, Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule mit Einschluß einiger fläm. Blätter. Museum Teyler, Haarlem. Leipzig, B. Tauchnitz, 1924. Imp. Folio. M. 120.—

Del Sarto A., Handzeichnungen. 8 Kupfertiefdrucke mit Text v. Leporini. Wien, Manz, 1925. 4⁰. M. 1.30.

Fischel Osk., Raphael. Zeichnungen. Abteil. V. Berlin, Grothe, 1924. M. 100.—.
Friedländer M., Lucas van Leyden. Mit 104 Abb. (Meister der Graphik XIII). Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. 4⁰. M. 24.—.
Grohmann W., Kirchner-Zeichnungen 100 Taf. und zahlreiche Holzschnitte im Text. Dresden, E. Arnold, 1925. 4⁰. M. 34.—.
Hadeln D. Freih. v., Venezianische Zeichnungen des Quattrocento. Mit 91 Lichtdrucktfln. Berlin, Paul Cassirer. Gr.-4⁰. M. 40.—.
Höhn Heinr., Deutsche Holzschnitte bis zum Ende des 16. Jahrh. Mit 135 Abb. (Die blauen Bücher.) Königstein, K. R. Langewiesche, 1925. 4⁰. M. 3.30.
v. Saaz Johannes, Der Ackermann aus Böhmen. Reichenberg, Gebr. Stiepel, 1925. M. 8.—.
Rubens P. P., Handzeichnungen. 8 Kupfertiefdrucke mit Text v. Leporini. Wien, Manz, 1925. 4⁰. M. 1.30.
Stix Alfr., Italienische Meister des 14. bis 16. Jahrh. (Handzeichnungen aus der Albertina N. F. II.). Wien, A. Schroll. 2⁰. M. 80.—.
Tiepolo G. B., Handzeichnungen. 8 Kupfertiefdrucke mit Text v. Leporini. Wien, Manz, 1925. 4⁰. M. 1.30.
Tizian, Handzeichnungen. 8 Kupfertiefdrucke mit Text von Leporini. Wien, Manz, 1925. 4⁰. M. 1.30.
Weil E., Einblatt-Holzschnitte d. 15. u. 16. Jahrh., von den Originalstöcken gedruckt. München, Verlag der Münch. Drucke, 1925. M. 60.—.
Weinberger M., Die Formschnitte des Katharinenklosters zu Nürnberg. 25 unveröffentl. Holzschnitte u. Teigdrucke. München, Münch. Drucke, 1925. Gr.-Fol. M. 30.—.

6. Kunstgewerbe

Pazaurek G., Deutsche Fayence- u. Porzellan-Hausmaler. Mit 34 Lichtdr.-Taf. u. 404 Bildern. Leipzig, Karl Hiersemann, 1925. 4⁰. M. 180.—.
Traber Joh., Die Kreuzpartikel-Monstranz Kaiser Max I. in Donauwörth. Mit 8 Abb. S. A. Donauwörth, L. Auer, 1924. Gr.-8⁰. M. —.50.

7. Topographie

Ackermann-Pasegg, Der Dom zu Xanten. Federzeichn. 6 Taf. Mörs, A. Steiger, 1924. 2⁰. M. 30.—.
Album artistico de la catedral de Burgos. Madrid, Haeuser y Menet. 8⁰. Pes. 10.—.
Album artistico de la real monasterio de las Huelgas de Burgos y Cartuja de Miraflores. Madrid, Haeuser y Menet. 8⁰. Pes. 10.—.
Arco y Garay Ricardo del, La catedral de Huesca. Monografia historico-arqueologico. Huesca, N. Campo. 4⁰. Pes. 8.—.
Budapest müemlékei. Die Kunstdenkmale der Stadt Budapest. Budapest, Ferd. Pfeiffer. 4⁰. Ung. Kr. 420000.
Burkhardt, Rapperswil, die Rosenstadt. Mit 100 Zeichn. Erlenbach-Zürich-München, Rotapfel-Verlag, 1925. M. 5.—.
Das schwäbische Museum, Zeitschrift f. Bayerisch Schwaben, s. Kultur, Kunst u. Geschichte. 6 Jahreshefte. Augsburg, Haas & Grabherr. 4⁰. M. 9.—.
Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. III. Süddeutschland. 3. Aufl. Berlin, E. Wasmuth. 8⁰. M. 9.—.
Gehrig Dr. O., Der Vatikan in Kunst u. Geschichte. Mit 31 Taf. Berlin, Lit. Institut, 1925. 8⁰. M. —.80.
Gehrig Oskar, Die bürgerliche Baukunst Wismars. Mecklenburg. Bilderhefte III. Rostock, C. Hinstorff, 1925. 8⁰. M. 2.—.
Hugelshofer Walter, Die Kunst der alten Schweizer. (Bibliothek der Kunstgeschichte 82.) Leipzig, Seemann, 1925. Kl.-8⁰. M. 1.—.
Hoogeweg H., Die Stifter u. Klöster der Provinz Pommern. Bd. I. Stettin, Saunier, 1924. 8⁰. M. 13.—.
Kraft Armin, Führer durch die Stiftsruine u. das Museum zu Hersfeld. Hersfeld, L. Funk, 1924. 8⁰. M. 1.—.
Kümmel K. u. Gerster M., Die ewige Stadt. Ein röm. Bilderbuch. 64 Bilder. Zürich u. Stuttgart, Montana-Verlag, 1925. 4⁰. M. 2.—.
Kuhn Alfred, Das alte Spanien. Landschaft, Geschichte, Kunst. Mit 267 Abb. Berlin, Neufeld & Henius, 1925. Gr.-8⁰. M. 18.—.
Lechner E., Die Kunstdenkmäler der Stadt Budapest, 2558. Budapest, F. Pfeifer, 1925. 4⁰. Ung. Kr. 420000.
Mader A. E., Rom in Bildern. Mit 104 Vollbildern. München, Ars sacra. 4⁰.
Mußgnug L., Nördlingen im Ries. (Die Stadt.) Berlin, Hans Burkhard, 1925. 4⁰. M. 2.50.
Ringholz Odilo, Geschichte der Schindellegi und ihres Kirchenbaues. 2. Aufl. Einsiedeln, Einsiedler Anzeiger, 1924. 8⁰.
Schneider Manfred, Italien. Kunst- und Wanderfahrten. Stuttgart, Walter Hädecke, 1925. 8⁰. M. 13.—.
Sinthern P., Roma Sacra. Ein Bilderzyklus in 152 Farbenphotogr. (Die Welt in Farben I.) Wien, Uvachrom-Union, 1925. 4⁰. M. 60.—.

8. Moderne christliche Kunst

Gruner Erich, (Deutsche Buchkünstler und Gebrauchsgraphiker der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig, Deutscher Buchgewerbe-Verein, 1925. 4⁰. M. 4.—.

Birchler, Dr. Linus. Einsiedeln und sein Architekt: Bruder Caspar Mosbrugger. Eine kunstgeschichtliche Monographie. 1924. Dr. Benno Filser, Buch- und Kunstverlag, Augsburg.

Zu den bedeutendsten Bauwerken der deutschen kirchlichen Barockkunst zählt zweifelsohne die Stiftskirche zu Einsiedeln. Schon auf Goethe hat sie einen gewaltigen Eindruck gemacht, wie im vierten Teile, 18. Buche von Wahrheit und Dichtung zu lesen ist. Einsiedeln ist einer der bedeutendsten Wallfahrtsorte der Welt. Kirche und Kloster von Einsiedeln stehen darum im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses. Um einen langgehegten Wunsch zu erfüllen, hat 1885 Einsiedelns Kunstgelehrter, der Nestor P. Albert Kuhn, das Buch herausgegeben: Der jetzige Stiftsbau von Einsiedeln, Geschichtliches und Ästhetisches. 1913 erschien die Arbeit vermehrt in zweiter Auflage. Der hochverdiente Verfasser hat dort Kirche und Kloster für sich genommen, den Bau in seinen Werten geschildert, den Leser mit den einzelnen Bauverträgen, mit der Ausführung der Arbeiten und mit der Ausbezahlung der Löhne vertraut gemacht. Im zweiten Teile hat er dem Besucher die Kirche und ihre Kunstwerke beschrieben und auf deren Schönheiten aufmerksam gemacht. Aber er hat sich nicht näher um den Architekten gekümmert, auch nicht um die allmähliche Entwicklung des Baugedankens, und er hat den

Bau nicht hineingestellt in die allgemeine Entwicklung der Zeit. Gerade das letztere ist notwendig, um durch Vergleich den Wert und die Schönheit des Einsiedelner Baues richtig würdigen zu können.

Diese Mängel, welche der Arbeit Kuhns bewußt anhangen, weil er vollständig andere Aufgaben verfolgt, hat nun die Arbeit seines Ordensbruders Linus Birchler ausgeglichen. Er gibt zunächst die Voraussetzung für Vergleiche und die Möglichkeit, mit Hilfe der Einsiedelner Kirche auch andere Werke des gleichen Meisters erkennen zu können durch eine ausgezeichnete, bis in das letzte Detail sich erstreckende formale Analyse des Gotteshauses. Schon bei dieser Arbeit fallen Streiflichter auf diesen oder jenen Bau, auf diese oder jene Bauart des Barock überhaupt, z. B. auf die Stiftskirche von Muri, auf das Vorarlberger Schema, auf die Gestaltung der Barockfassade, auf die Geschichte der Barockkuppel usw., und diese zeigen, daß der Verfasser nicht bloß alle Voraussetzungen besitzt, ein Bauwerk in seinen Bestandteilen zu erkennen und zu würdigen, sondern auch in der Geschichte der Barockkunst zu Hause ist wie selten ein anderer.

Noch höher als die vollendete Darstellung der formalen Analyse möchte ich die eingehende Schilderung des Künstlers Caspar Mosbrugger und die Aufführung seiner zahlreichen Bauten einschätzen. Bruder Caspar Mosbrugger war bis jetzt in der Kunstgeschichte ziemlich unbekannt. Man wußte nur, was Pater Kuhn in seinem Stiftsbau über ihn erwähnte, die Notizen Rothenhäuslers und einige von ihm 1724 gelieferte Pläne für St. Gallen. Der Künstler gehört der berühmten Baumeisterfamilie aus Au im Bregenzer Walde an. Das Schweizer Künstlerlexikon rühmt die vielfache Tätigkeit dieser Familie in der Schweiz. Sie hat auch in Bayern sich betätigt. Bruder Caspar, in der Welt Andreas geheißen, wurde am 22. Juli 1656 zu Au geboren. Er lernte den Beruf seines Vaters und wurde Meister. Am 21. November 1681 trat er in das Benediktinerstift Einsiedeln ein. Sein in der Welt gelerntes Talent konnte er im Orden verwerten und zwar nicht bloß in seinem Profeßkloster, sondern auch in einer Reihe anderer, so daß er als der eigentliche Barockmeister der Schweizer Benediktinerklöster anzusprechen ist. Am 26. August 1723 starb er in Einsiedeln. Schon 2 Jahre nach seinem Klostereintritt lieferte er Pläne für die Klosterbauten Dissentis und Muri, 1684 wurde der Chor der Einsiedelner Beichtkirche vollendet. 1684—87 ist möglicherweise von ihm das Frauenkloster Au bei Einsiedeln gebaut, 1685 wurde nach seinen Plänen der Grundstein zur Abteikirche in Fischingen gelegt. 1686 treffen wir ihn auch im Frauenkloster Münsterlingen, 1687 verlängert er die Klosterkirche in Sarnen, 1689 baut er die Klöster Fahr, Münsterlingen und Katharinenthal. Im gleichen Jahre ersteht auch wahrscheinlich von ihm das Oktogon in Grafenort, 1691—93 die Annenkapelle in Mariastein, 1693 die Kapelle auf dem Martinsberge bei Fischingen. 1694 fertigt er den Plna zur Erweiterung der romanischen Abteikirche in Muri, welche mit Einsiedeln ungewöhnlich viel gemein hat. 1695 entsteht der Plan zur Abteikirche in Dissentis. Ein Jahr nachher ist er wegen Kirchenbau auch in Bellinzona und Seedorf. 1697 tritt er mit Kalchrain in Verbindung, entwirft die Pläne für die Kapellen an der Schindelleggi, 1698 baut er die Etzelkapelle. Auch in der Kartause in Ittingen treffen wir ihn, und wahrscheinlich geht die Abteikirche in Pfäffers auf ihn zurück. 1702 beginnt er seine Arbeiten für Rheinau und 1703 legt er das Modell für Einsiedeln vor. 1704 schafft er für Engelberg und fertigt die Pläne für Netstal. 1710 ist er wieder in Fischingen, 1711 liefert er Pläne für den Dom in Solothurn, 1716—17 entstehen wahrscheinlich von ihm die Kirchen in Frick, Herznach und Alpthal. 1721 sind die Pläne für S. Gallen beglaubigt.

Birchlers Arbeit bedeutet eine große Bereicherung der bisherigen Kenntnis über die deutsche Barockbaukunst. Daß er so gewissenhaft seinen Quellen nachgeht und jederzeit mit denselben bestens bekannt macht, verdient ganz besonders Beachtung. Die 125 Illustrationen, welche außer den Strichklischees dem Texte am Schluß als Tafeln beigegeben sind, sind auf das geschickteste ausgewählt, um Mosbruggers Eigenart kennenlernen zu lassen, und sind auch in der hervorragenden Art aller bisherigen Werke des Verlages ausgeführt. Nur eines bleibt zu wünschen übrig: Das Buch enthält eine Übersicht über Mosbruggers Tätigkeit, eine genaue Literaturangabe, ein Quellenverzeichnis der Abbildungen, ein Verzeichnis der Vorausbesteller des Buches, aber das eigentliche Inhaltsverzeichnis, das uns die Personen und Ortsnamen bringen sollte, findet sich leider nicht. Es wird dem Leser oft schwer, ohne dasselbe sich zurechtzufinden. Von diesem Mangel abgesehen, bleibt das Buch eine seltene Ehre in gleicher Weise für den Verfasser wie für den Verleger.

Michael Hartig

Feldhaus, Dr.-Ing. h. c. Franz M. Der Werdegang einer Glocke. Hierzu eine Mappe mit 10 Ansichtspostkarten nach Aufnahmen aus der Hofglockengießerei Franz Schilling Söhne, Apolda. 1925, Pallas-Verlag, Dr. S. v. Jezewski, Jena. M. 1.25.

In einer Zeit, wo es fast keine Stadt- wie Dorfkirche geben dürfte, die nicht die durch die Not des Krieges entstandenen Verluste an ihrem alten Glockenbesitz zu ergänzen suchte, dürfte dies kleine Büchlein auf ein so regeres Interesse stoßen, da doch jeder Pfarrer und Lehrer den Gemeindeangehörigen und Schülern das Entstehen einer Glocke, das schon durch unsere klassische Dichtung allgemeines Interesse gewonnen hat, anschaulich machen möchte. Diese Aufgabe erfüllt der Verfasser in instruktiver Kürze. Die historischen Daten von der wahrscheinlichen Genesis im Orient, die erste Erwähnung im Occident durch Gregor von Tours Ende des 6. Jahrhunderts, die Einführung der Glockenweihe 964 geben uns die Kindheitsgeschichte der Kirchenglocken, dann erfahren wir manches über die Entwicklung der Technik und der Form seit Theophilus um 1100, wenn vielleicht über gotische Renaissance- und Barockformen noch manches hätte gesagt werden dürfen. Gut und klar sind jedoch vor allem die technischen Erklärungen, besonders an Hand der deutlichen Kartenbilder nach Photographien, die jedem ein Begreifen ermöglichen, um so mehr, als die Arbeiten der Firma Franz Schilling Söhne zu dem technisch wie künstlerisch Vollkommensten gehören, was in Deutschland geleistet wird, wie der Schreiber dieses sich in amtlicher Besichtigung zahlreicher Glocken verschiedenster Gießhütten vor einigen Jahren selbst überzeugen konnte.

München. Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A. G. — Sämtliche in München.

Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst

XXII. MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die 22. Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst findet in diesem Jahre in Bamberg statt. Es sind die Tage vom Dienstag, den 27. Oktober bis Donnerstag, den 29. Oktober festgelegt, denen in ideeller Verbindung, sonst aber völlig unabhängig, am Donnerstag, den 29. Oktober, eine Ausschußsitzung der »Tagung für christliche Kunst« vorausgehen wird. Vorläufig ist folgendes Programm aufgestellt, an dem sich aber noch kleine Änderungen ergeben können.

Dienstag, 27. Oktober, nachmittags Aussprache der Diözesangruppenvertreter. Abends allgemeiner Begrüßungsabend mit einem Vortrag von Prof. Dr. Georg Lill über die Lage der christlichen Kunst.

Mittwoch, 28. Oktober, vormittags Gottesdienst, daran anschließend Mitgliederversammlung mit Berichten der Vorstandschaft, Anträgen und Neuwahlen. Nachmittags Führung durch den Dom, darauf Führung und prinzipielle Aussprache in der Devotionalienausstellung, die von der Deutschen Gesellschaft mit anderen zusammengestellt wird.

Donnerstag, den 29. Oktober, Besichtigung Bambergs und Ausflug zu einem bemerkenswerten kirchlichen Kunstdenkmal in Bambergs Umgebung.

Anträge, die auf der Mitgliederversammlung besprochen werden sollen, müssen bis spätestens Dienstag, den 13. Oktober, bei der Münchener Geschäftsstelle eingelaufen sein. Die Diözesangruppen sind verpflichtet, einen Vertreter zur Mitgliederversammlung zu entsenden.

Wir möchten außerdem bitten und hoffen, daß recht zahlreiche Geistliche, Künstler und Kunstfreunde sich zur Versammlung einfinden werden, damit eine bessere und regere Fühlungnahme der Freunde christlicher Kunst in ganz Deutschland zustande kommt und ein konsequenteres Arbeiten unter den heutigen schweren Problemen und Krisen ermöglicht wird.

München, Wittelsbacherplatz 2

Die Vorstandschaft:

Univ.-Prof. Dr. J. Strieder, 1. Präsident — Prof. Gebh. Fugel, 2. Präsident

Prof. Dr. Georg Lill, 1. Schriftführer

Ausstellungen

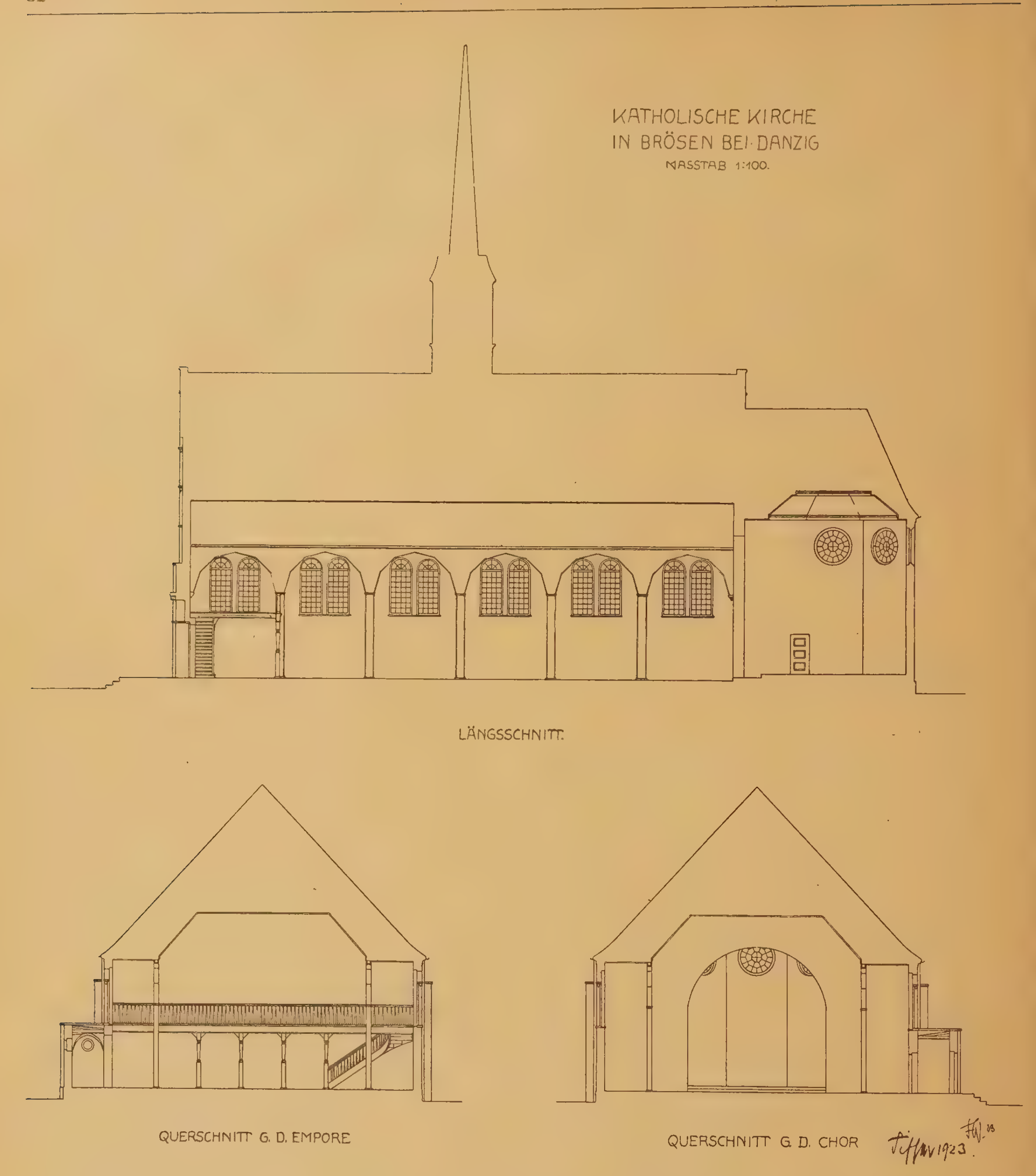
DIE INTERNATIONALE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG IN PARIS

(Mai bis Oktober 1925)

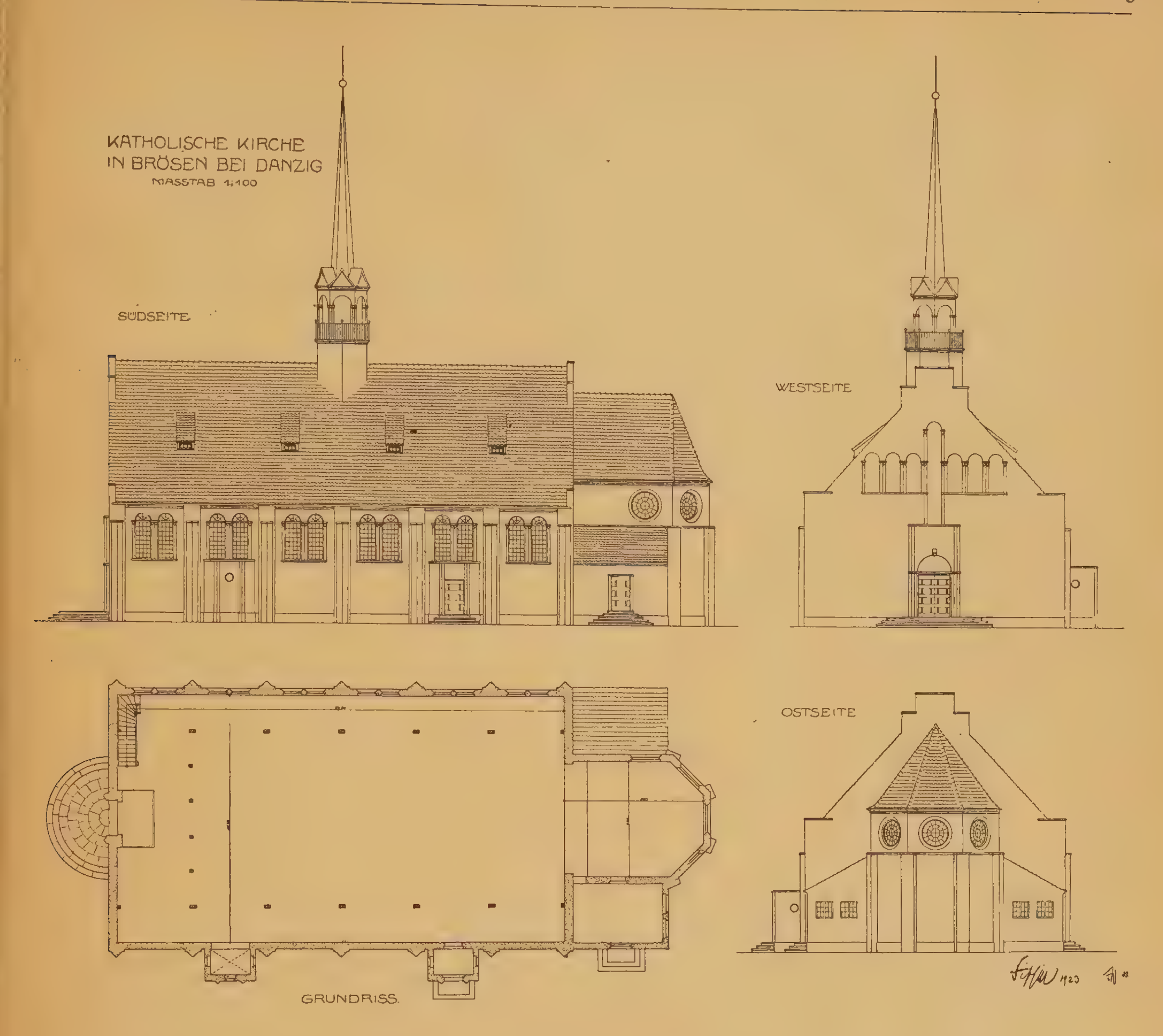
Wenn in Deutschland schon vor dem Weltkrieg die Überzeugung von der Notwendigkeit und Möglichkeit einer neuen Zeitkunst allmählich Gemeingut geworden war, in Frankreich hatte sich diese Auffassung im großen Publikum noch nicht durchgesetzt. Es soll die Aufgabe der diesjährigen Pariser Weltausstellung sein, die alten französischen Königsstile, die seinerzeit die Welt beherrschten, durch zeitgemäße Formen zu ersetzen, und dem französischen Kunstgewerbe neue Wege auch ins Ausland zu bahnen. Die Vorgeschichte der Ausstellung reicht zurück bis 1912. Als Eröffnungsdatum war anfänglich 1915, dann 1916 vorgesehen. Infolge des Krieges wurde die Ausstellung auf 1922 verschoben und schließlich Ende April 1925 in freilich sehr unfertigem Zustande eröffnet.

Rund 150 Bauten bedecken ein Areal von 23 Hektar in einem der schönsten Teile von Paris, von den Champs Elisées bis zur Place des Invalides. Obwohl in der äußeren Form dieser Bauten viel gute Eigenart und brauchbare Elemente einer neuen Architektur stecken, so ist doch das unvermittelte und unter den gegebenen Umständen unvermeidbare Nebeneinander oft grundverschiedener Bauten der Gesamtwirkung nicht günstig. Geschlossener ist jedenfalls der Eindruck, den die Innenarchitektur der meisten Räume vermittelt. Wahrhaft groß, nicht nur im Ausmaß, ist vor allem die Haupthalle mit monumentaler Treppe, die Letrosne im Grand Palais errichtet hat. Aber auch sonst zeigt sich die Innenarchitektur ihrer Aufgabe gewachsen, für das Ausstellungsgut einen passenden und wirksamen Rahmen zu schaffen. Fast überall erkennt man das Bestreben, die Dinge an ihren Platz und in die Umgebung zu versetzen, für die sie geschaffen sind. So gewinnt die Gesamtkomposition der Räume künstlerisches Interesse und auch das einzelne kommt vorteilhafter zur Geltung.

Außer Frankreich und seinen Kolonien haben zwanzig fremde Nationen ausgestellt. Deutschland hat sich an der Ausstellung nicht beteiligt, zu der es, reichlich spät allerdings, eingeladen worden war. Es ist hier nicht der Ort, auf die Begründung dieser Absage einzugehen, die ja auch in Deutschland selbst verschieden beurteilt wurde. Jedenfalls bedauere ich die Enthaltung Deutschlands vom Standpunkt des Ausstellungsbesuchers. Besonders die Abwesenheit der deutschen christlichen Kunst. Aber auch die deutsche Wohnungskunst, das deutsche Möbel vor allem, hätte ich gern neben den andern gesehen. Es ist nicht daran zu zweifeln, daß im modernen französischen Kunstgewerbe frische, selbständige Kräfte wirken. Aber kaum minder zweifelhaft scheint mir, daß es von Deutschland manche Anregungen empfangen und verarbeitet hat. Das kam mir am meisten bei der Betrachtung der ausgestellten Möbel, — übrigens nicht nur der französischen — zum Bewußtsein. Wenn diese Beeinflussung auch von manchen Franzosen, wenigstens für die Nachkriegszeit bestritten wird, andere sind aufrichtiger und erinnern — mit der nötigen Vorsicht — an die Münchner Ausstellung von 1910.



Auch die christliche Kunst ist vertreten, freilich nicht in einem der Größe der Ausstellung entsprechenden Umfang. Immerhin finden sich neben verstreuten Einzelarbeiten nicht weniger als neun Gruppierungen, von der Größe eines kleinen Oratoriums bis zur Kirche des französischen Musterdorfes. Hier war eine Kirche anfänglich nicht vorgesehen; doch brachte eine Subskription der französischen Katholiken die erforderliche Summe von hunderttausend Franken auf. Da der verfügbare Bauraum beschränkt war, anderseits das Ausstellungsreglement jedoch verlangte, daß die Gegenstände in ihrem natürlichen Milieu gezeigt würden, entschloß man sich zu einem Zentralbau, aus dessen drei Seiten polygonale Chöre vorspringen und der Ausstellung des sakralen Mobiliars reichliche Gelegenheit bieten. Die vierte Seite bildet die Eingangswand, durchbrochen von einem Portal mit origineller keramischer Umrahmung und von einem Achteckfenster, überragt von einem monumentalen Kruzifixus als Schmuck des Glockengiebels. Am ganzen Bau haben hundertachtzehn Künstler und Kunstgewerbler mitgearbeitet. Die Malerei, die in der Ausmalung der Altarräume, Wände und des Kreuzwegs Gelegenheit zur Betätigung fand, verläßt fast ausnahmslos die ausgetretenen Geleise. Es will mir jedoch scheinen, als ob sich hier noch manches abklären müsse.



Jedenfalls habe ich an den Erzeugnissen der Plastik und des Kunstgewerbes ungetrübtere Freude gehabt. Daß frisches Leben die christliche Kunst Frankreichs durchpulst, lassen auch einige Sondergruppen erkennen, so eine Künstlergruppe Georges Merklen (Angers) und die Ecole des Beaux Arts von Lille, die je ein kleines Oratorium ausgestellt haben. Ein liebliches Bild von märchenhaftem Reiz bietet die elsässische St. Odilienkapelle, versteckt in einem lauschigen Winkel der Ausstellung. Statt Mauern Holzsäulen mit dazwischen eingespannten Bildscheiben ringsum. Zwischen den Rippen des Halbrunds der Decke köstliche Bilder aus dem Leben der Heiligen, farbig auf den hellen Holzgrund gemalt. Es weht etwas vom Tannenduft des Wasgenwaldes durch dieses kleine Heiligtum, das in seiner geschlossenen Wirkung von keinem andern der Ausstellung übertroffen wird.

Diese Geschlossenheit fehlt der religiösen Abteilung des britischen Pavillons, die in einem Raum von stattlichem Ausmaß Altäre, Grabdenkmäler, liturgisches Gerät, Buchmalerei usw. vereinigt, darunter recht gute Sachen. Ein mehr konservativer Zug geht durch das Ganze. Sehr modern gehalten ist dagegen das kleine Oratorium der schweizerischen Abteilung (Groupe de St. Luc. et de St. Maurice). Manches vielleicht zu gesucht eigenartig. Polen bietet ein Kapelleninneres in hellem Tannenholz mit sehr ansprechenden Schnitzereien, und zwei prächtige Kirchenfenster von dem bekannten Krakauer Künstler J. Mehoffer. Für Belgien haben die Ecoles Saint-Luc und die Kunstschule der Benediktiner von Maredsous gute Sachen ausgestellt, letztere besonders vorzügliche Goldschmiedearbeiten im belgischen Pavillon. Wenig Erfreuliches bietet der französische Musterfriedhof. Das kostbare Material überwiegt hier ebensosehr wie der Mangel an Form. Ich habe mit Wehmut an den Münchner Waldfriedhof gedacht.

Im allgemeinen hätte man Unrecht, glaube ich, die christliche Kunst der ausstellenden Nationen, der fremden besonders, nur auf Grund dessen zu beurteilen, was sie auf der Ausstellung vorweisen. Dafür ist der Umfang ihres Ausstellungsgutes zu gering. Sollte sich denn nicht einmal eine internationale Ausstellung für christliche Kunst verwirklichen lassen? Ich wüßte keine Organisation, die zu einer solchen Veranstaltung mehr befähigt wäre als die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, und kaum eine Stadt, die sich dazu besser eignete als München.

Paris, im Juni 1925. Dr. Richard Maria Staud

»DAS JUNGE RHEINLAND«

Zur Ausstellung in der Berliner Secession

Es ist schon einige Zeit her, daß wir im »Kronprinzenpalais« eine Ausstellung des Jungen Rheinlands sahen. Mit dieser neuen Veranstaltung wird einer Ehrenpflicht genügt. »Berlin haben wir zu sagen, daß wir uns lange bemüht haben, mit der Hauptstadt wieder durch Ausstellungen in Wechselbeziehung zu kommen, daß uns aber die bekannten, die Rheinländer so schwer treffenden politischen Konstellationen daran verhindert haben, unsern Plan wirklich zu machen.« So im gut ausgestatteten und mustergültig gedruckten Katalog. Ein schlichtes, auf den ersten Blick verwunderliches Plakat, ein Linoleumschnitt von Schwesig, drückt statt eines Hymnus eher eine Klage, Bitte aus: Wir leiden, aber kämpfen weiter. Wir sind stark im Wollen. Das Können? Die verschiedenen Elemente dieser Vereinigung, die in Wirklichkeit, nicht nur der Gesinnung nach — der alte Rohlfs z. B. ist so jung wie der Jüngste unter ihnen — leben sich friedlich und freundschaftlich nebeneinander aus; im Hauptsaal ist geradezu eine erstaunliche Harmonie erreicht, nicht zuletzt durch die Hängung. Beim Zusehen geht dieses rheinische Leben in Kampf über, Leid, Schmerzerleben drängt da nach Gestaltung. Vielfach noch jene revolutionierende Sprache, die wir vom »linken« Flügel der Großen Berliner der letzten Jahre oder der Juryfreien her kennen. Während dort aber bereits schon eine Tendenz zur »Dinglichkeit« — um dies Wort doch auch einmal anzuwenden — zu bemerken war, so bleiben hier die Dinge im Fluß. Abgesehen von einigen glatten Versagern, die sich heute nun überlebt haben, ist es den Leuten vom Jungen Rheinland fraglos ernst zumute. Dabei sind die Spuren der Campendonck und Dix nicht zu verkennen, dann ist ein wenig Russisch Mode, Chagall wirkt von Paris her — das Loch im Westen. Doch, wenn der Jüngste aus der Gruppe, Schrieber, einen tief erfaßten, formal sicheren, in seiner Wirkung ergreifenden, ja religiösen Kinderkopf, wie wir ihn hier sehen, malen kann, so ist das viel symptomatischer, als die paar aus der Zeit erklärbaren Anlehnungen an prononzierte Erscheinungen. Großformatige Bildnisse wie den in Haltung und Farbengebung ausgezeichneten »Musikpädagoge« hat Feigler geschaffen neben den energisch komponierten »Hauern vor Ort dritte Sohle«. In lockerer, offener Technik und brillierender Koloristik sind zwei Halbfiguren von Gaertner gehalten, malerisch von den stärksten Leistungen der Kollektion. Das gilt auch für Ludwigs mit seinem Kirchhof und der ausgezeichneten Industrielandschaft vom Rhein. Eine Symphonie in Rosa-Grau-Rot ist das Kinderdoppelbildnis von Hundt; glutvolle Farben, den exaltierten Motiven angepaßt verwendet Siegfried Trillhasse; zur Feierlichkeit steigert er sie in der Krönung Mariä. Der Wille zum religiösen Bilde, fast schon zum kirchlichen, ist unverkennbar, ein versuchter Abglanz des einstigen künstlerischen Hochgesangs, der ja nicht zuletzt an den Ufern des Rheins ertönte. Gert M. Wollheim, vielseitig, nicht nur, weil er auch dichtet, versucht, quantitativ zu herrschen. Die Höhe, die er in der »Blutleeren Mutter trägt ihr Liebstes« erreicht, fehlt in den meisten anderen, auch gar zu literarisch aufgefaßten Arbeiten; in dem genannten Bilde hat er sich an europäischer Malerei orientiert, ohne zu erliegen. Wozu aber dann die vielen Abstrakta? In mancher Hinsicht gleicht ihm der Aquarellist Rilke, dessen Bestes ein Spürsinn für farbige Werte bis zum Raffinement ist. Die Sujets jedoch morbid, Leichengeruch. Dix wirkt, der Schützengraben. Starke Bilder ziehen so immer Kreise. Ganz anders wiederum der stilisierende, doch reichlich gedankliche Max Ernst. Bei ihm muß man schon bis auf Botticelli zurückgehen. Ausgewogene Kompositionen. Nicht nur erstrebter Stil, sondern auch schon wieder Kultur. Etwas Gemeinsames liegt innerhalb dieses »Jungen Rheinlands«, wir erhalten manchen Vorschuß. Auch auf dem Gebiete einer zu erwartenden religiösen Kunst. Noch fehlt der Glaube. Die Gesinnung aber herrscht latent. Im Rheinland wollen beachtenswerte Kräfte an die Oberfläche, man will nicht mehr ausruhen auf den Lorbeeren alter Kulturtaten. Man hat dort doch mehr erlebt als in anderen deutschen Gauen zumeist. Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein; das Sublime an der Kunst, ihr natürlicher Spürsinn soll es uns jetzt schon irgendwie offenbaren. Möge dies der tiefere Sinn dieser Ausstellung der rheinischen Jugend sein!

Gehrig

AUS WIENER AUSSTELLUNGEN

Genossenschaft bildender Künstler Wiens. Kunstschau des Bundes österreichischer Künstler. Secession. Künstlerbund Hagen

Das Gesamtbild dieser vier Ausstellungen ist ein sehr alltägliches. Nichts Hervorragendes. Eine recht sterile Produktivität. Auffallend ist die Vorliebe für religiöse Themen, was aber in den seltensten Fällen einer wirklichen Religiosität entspringt, sondern nur dem Verlangen, starke seelische Emotionen darzustellen, wobei meist das Können dem Wollen nicht adäquat ist. Bei manchen entsteht dabei nicht mehr als eine Grimasse. Daß man unter solche Stücke dann »Madonna« schreiben muß, ist das Bedauerliche an der Sache. Das meiste an religiöser Kunst stellt die »Genossenschaft« bei. Schon durch das Format schlägt dort diesmal Franz Windhager den größten Lärm, dessen »Taufe Christi« trotz der stürmisch herbeiflatternden Engel doch keine rechte Stimmung aufkommen läßt. Hierin ist sein zweites Stück »Boas und Ruth« besser. Wilhelm Müller-Hofmann ist weit sympathischer. Wenn auch die »Verkündigung«, der »Sebastian« und die »Auferstehung« starke Einflüsse Grecos sofort erkennen lassen, so bleibt die eigene Tat dabei aber noch immer ausreichend genug. Die Empfindung ist tief und erfüllt jedes Stück in den Bildern. Eine gute »Anbetung« ist auch die Arbeit von Karl Scholz. Max Poosch hat das Thema »St. Franziskus und die Schafe« genrehaft gut behandelt. Überzeugender hat die »Fischpredigt« aber sein Kollege Oskar Laske in der »Secession« dargestellt. Ins Unklare, Phantastische verstieg sich Ernst Hrabal in seinen technisch sehr guten Holzschnitten »Requiem aeternam« und »Gotischer Choral«, dagegen geriet Sergius Hruby in »Schändung« und »Vergebung« in eine erotische Atmosphäre, in der man sich sehr unbehaglich fühlt. Dafür entschädigt er aber durch eine vorzügliche »Pietà«. Neben dem eklektisch gehaltenen »Dreikönigsbild« Anton Kenners wirkt Richard Teschners »Hl. Cäcilie« hochmodern, aber gewiß nicht unangenehm. Abzulehnen ist aber eine »Madonna«, wie sie Alfred Buchta gestaltet hat. Wir haben wirklich solche Produkte schon genug



PROF. FRIED. FISCHER: KIRCHE IN BRÖSEN

Westansicht



PROF. FRIED. FISCHER: KIRCHE IN BRÖSEN

Ostansicht

vorgesetzt bekommen, ohne uns für sie erwärmen zu können. Ein Meisterstück modernen Kunsthandwerkes ist ein in eine barocke Umrahmung eingebauter »Marienaltar« von Hugo und Sophie Noske, ein Zierstück moderner Emailkunst. Einige sehr wertvolle Stücke religiöser Kunst sind unter den plastischen Werken anzutreffen. So ein »Hl. Petrus«, eine Majolikaarbeit von H. F. Kirsch. Vermag er auch die gotischen Vorbilder nicht zu verleugnen, so ist er doch sehr gut in der Modellierung und im Ausdruck. Auch die Gipsgruppe von Adolf Wagner von der Mühl »Es ist ein Reis entsprungen aus einer Wurzel zart« geht auf gute Empfindung zurück. Dagegen kann man von dem gewiß nicht unbegabten Ferdinand Opitz nur den »Eremit« gelten lassen. Ein ganz vorzüglicher »Hl. Christoph« stammt aus dem Atelier Josef Heus, dagegen ist Theodor Stundls »Auferstehung« mehr Form als Inhalt. Verhältnismäßig zahlreich sind die Darstellungen von Kirchen und Kirchenräumen, unter welchen Jehudo Eppsteins »Bauernandacht in der Slowakei« wegen der scharfen Charakterisierung und der vornehmen Farben eines der besten Werke dieser Ausstellung überhaupt ist. Dann wären noch hier zu nennen: »Eingang zu den Katakomben von St. Stephan in Wien« von dem hervorragenden Aquarellisten Ernst Graner, »Klosterkirche in Mährisch-Krumau« von Othmar Ružička, »Inneres einer Barockkirche« von Alfred Pflügl, »In der Kirche« von Josef Straka, ferner »Franziskaner-Chor« und »Kircheninterieur« von Rudolf Böttger. Zum Schluß noch der Hinweis auf zwei Arbeiten von Peter Behrens »Katholische Pfarrkirche Essen-Rellinghausen« und »Zubau zum Stift St. Peter in Salzburg«. Auch in diesen beiden Entwürfen, die wie alle Arbeiten Behrens auf Konzentration des Raumes und starke Außenwirkung hinausgehen, zeigt sich die Genialität unseres größten Architekten der Gegenwart. Wesentlich kürzer gestaltet sich die Besprechung der drei übrigen Ausstellungen. In der »Kunstschau« wird der Freund religiöser Kunst nur vor Anton Faistauers »Flucht nach Ägypten« länger verweilen. Die Holzschnitte Albert Berchtolds »Die Not am Ölberg« sind mir ebenso unverständlich geblieben wie die Lithographien Albert Gütersloh »Kain und Abel«. Nicht viel besser ist es in der »Secession« bestellt. Oskar Laskes »Sintflut« und die »Speisung der Fünftausend« (Öl auf Goldgrund!) sowie Leopold Seibolds »Maria mit dem Kinde« sind das Bedeutungsvollste dieser sonst sehr dürftigen Ausstellung. Auch die Jubiläumsschau des Hagenbundes hat enttäuscht. In der Kollektion Ludwig Ferdinand Graf finden sich zwei Madonnen, davon die eine in einen Farbenakkord Rot, Blau und Grün sich auflöst. Im Geschmack der italienischen Frührenaissance, die scheinbar in Mode kommen soll, hat Maria Fischer ihre »Madonna mit dem Kinde« gehalten. Der moderne Carry Hauser beschäftigte sich mit »St. Antonius von Padua« und »Martha und Maria«, ohne aber für letztere im Bild eine Erklärung zu geben. Wer sich einmal der sicher wenig lohnenden Aufgabe unterziehen wird, die Darstellungen der Heiligen in der modernen Kunst zu schreiben, der wird ja eine Überfülle von Material dafür vorfinden, wieviel ihn aber davon erfreuen wird, das ist allerdings eine andere Sache. Dr. Ernst Wagner hat seinen »Evangeliumleser« in ein magisches violettes Licht getaucht, was wohl die seelische Einstellung bezeugen soll. Er hätte mit demselben Recht auch Gelb oder Grün nehmen können. Von der Aus-



PROF. FRIED. FISCHER: KIRCHE IN BRÖSEN

Innenansicht

wirkung der französischen Kunst auf Wien läßt sich vorläufig noch nicht reden. Vielleicht stellen sich die Früchte der französischen Ausstellung das nächste Mal ein.

Bruno Binder

Leih-Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Frankfurter Privatbesitz im Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt am Main. Die Leih-Ausstellung von Gemälden alter Meister aus Privatbesitz, die das Städelsche Kunstinstitut veranstaltet, verspricht ein künstlerisches Ereignis von außerordentlicher Bedeutung zu werden. Dank der vollständigen Teilnahme der dem Städelschen Kunstinstitut nahestehenden Sammler wird die Ausstellung nicht nur eine Fülle des interessantesten kunsthistorischen Materials bringen, sondern auch eine überraschende Anzahl Meisterwerke von größter, internationaler Bedeutung, die fast ausnahmslos noch niemals öffentlich gezeigt wurden. Selbst solche Meister, die in deutschem Privatbesitz sonst nicht mehr zu finden sind, werden in der Ausstellung glänzend vertreten sein, vor allem Fra Angelico da Fiesole, Boucher, Fragonard. Im übrigen umfaßt die Ausstellung Werke aller europäischen Schulen: neben einigen flämischen und spanischen Primitiven werden unter den Bildern der italienischen Frühzeit besonders die sienesischen Meister hervorragen, unter den Altdeutschen werden vor allem Cranach und Strigel durch ungewöhnliche Meisterwerke auffallen. Die spätere italienische Malerei wird besonders bedeutende Werke der venezianischen Schule aufweisen, wie Tintoretto, Tiepolo, Guardi, unter den zahlreichen Niederländern Rubens, van Dyck, Rembrandt, Terborch u. a. Eine Vertretung der Hauptmeister der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, wie sie die Ausstellung zeigen wird, ist sicherlich in keiner anderen deutschen Stadt zu finden. Die Ausstellung wurde am 30. Juni eröffnet.

Neue Kunstwerke

KATHOLISCHE DORFKIRCHE IN BRÖSEN BEI DANZIG NACH PLÄNEN FRIEDRICH FISCHERS

Die in dem Fischerdorf Brösen bei Danzig nach Plänen des Professors Dr. Friedrich Fischer-Hannover kürzlich fertiggestellte katholische Kirche scheint uns zu den beachtenswertesten Lösungen der neuesten Zeit zu gehören. Der Bau ist um so bemerkenswerter, als er fast ausschließlich von den Fischern und Handwerkern in ihrer freien Zeit mit den einfachsten zur Hand befindlichen Baumaterialien errichtet worden ist. Das kleine Fischerdorf Brösen liegt in welligem Dünengelände unmittelbar an der Küste mit einem weiten Blick auf das Meer. Die Kirche, im Innern etwa 400 Personen fassend, ist errichtet in Ziegelsteinen von den alten Forts von Weichselmünde, die von Frauen und Kindern abgebrochen und hierhergefahren worden sind. Die Mauern sind in Weißkalk abgeputzt, die Gesimse in grauem Haustein, das Dach aus roten Ziegeln, und so fügt sich der Bau den weißgekalkten Häusern des Dorfes ein. Es ist beabsichtigt, dem Dachreiter aus Zink noch einen Turm nach dem Entwurf des Professors Fischer als Begleiter zu geben, sobald die Mittel dies gestatten. Das Innere ist ein weiter Raum mit Holzstützen und Holzdecke. Altar und Orgel sind Stiftungen aus anderen Kirchen. Bei dem Altar haben barocke Reste Verwendung gefunden. Die Wände sind rötlich gestrichen, das Holzwerk blau — die einfachen Bänke und die Beichtstühle hauptsächlich braun gestrichen. Äußeres und Inneres also von der größten Einfachheit und mit den sparsamsten Mitteln errichtet, so wie es einer armen Gemeinde von Fischern und Hafenarbeitern gemäß ist. Und doch muß man sagen, ist der Bau nicht ohne Weihe. Die Front mit den Rundbogenstellungen, die Seiten mit den doppelten Rundbogenfenstern und die gebrochene Apsis mit kreisrunden Fenstern, Eckstreben und seitlichen Kapellenräumen: in allen diesen Formen spricht sich das kirchliche Moment aus. Der besondere Vorzug liegt in der völlig modernen zeitsprechenden Gestaltungsweise. In dieser Beziehung gibt das Kirchlein besonders den geistlichen Herren zu denken, indem sie daran ersehen, wie ein Gotteshaus unserer Zeit ohne Anlehnung an historische Formen doch kirchlich und weihevoll wirken kann. Erfreulicherweise bearbeitet der inzwischen von Danzig als Professor an die Technische Hochschule in Hannover übergesiedelte Dr. Fischer jetzt ein zweites Projekt für eine katholische Kirche bei Danzig, die in Backstein errichtet werden soll, am Werdertor. Das Verdienst um das Zustandekommen der in den Jahren 1924—1925 errichteten Dorfkirche in Brösen gebührt in erster Linie Herrn Kuratus Schütz in Brösen.

Professor Dr. Hermann Schmitz, Schloßmuseum Berlin

BERLINER KIRCHENBAU

Die in einem früheren, mit allen geschmacklosen Zutaten einer kunstfremden Zeit angefüllten Festsaal untergebrachte St. Antoniuskirche (Berlin O.) hat nunmehr durch den glücklichen Zugriff des Hochw. Herrn Pfarrers Baron ein weihevolles Innere erhalten. Die architektonische Durchgestaltung des ja profan überwucherten Raumes hatte Baurat Wilhelm Fahlbusch, die malerische Seite, zumal auch die Kunstverglasung aber hatte Heinrich F. A. Schelhasse in Händen. (Beide Künstler sind auch die Schöpfer der köstlichen Diasporakirche zu Berlinchen in der Neumark.) Den wertvollsten Schmuck hat die Kirche in acht großen Glasgemälden erhalten, in denen Schelhasse lapidare Darstellungen der acht Seligkeiten, denen gleichzeitig jeweils bekannteste Heilige thematisch zugrunde gelegt sind, gibt. Technisch neuartig und sehr wirksam ist die Hinzunahme des Schliffes aus dem Überfang der einzelnen Farbgläser. Es kann sich in Berlin, und weit darüber hinaus, wohl kaum eine neuere Kirche mit ihren Fenstern neben St. Antonius stellen. Die Beschreibung der Einzelheiten sei später unter Zuhilfenahme von Abbildungen gestattet.

Ferner geht der neue, große Hauptaltar der St. Laurentiuskirche in Berlin (Moabit), eine Gemeinschaftsarbeit des Architekten Joseph Weber und des Bildhauers Otto Hitzberger, seiner letztlichen Vollendung entgegen. Über den vor jetzt zwei Jahren stattgefundenen Wettbewerb, aus dem Weber als Preisträger hervorging, haben wir an dieser Stelle berichtet. Der schwungvolle, dabei doch strenge Aufbau des Architekten erhält seine Belebung durch über 30 Heiligenfiguren, Engel usw. aus der Schnitzwerkstatt Hitzbergers, des bekannten Lehrers an der hiesigen Kunsthochschule. Von äußerstem Reize ist die hier angewandte Polychromierung. (Alle vier genannten Künstler sind hervorragende Mitglieder des Kreises Katholischer Künstler, Berlin.)

Dr. G.

Personalnachrichten

AKADEMISCHER MALER SCHULRAT LUDWIG R. VON KURZ

Am 25. August 1925 feiert der allgeachtete Künstler und Kunstschriftsteller Schulrat Ludwig Ritter von Kurz zum Thurn und Goldenstein in Graz ein schönes und seltenes Jubelfest, das der goldenen Hochzeit mit seiner Gattin Johanna, geb. Schranzhofer. Ludwig R. v. Kurz entstammt einem alten tirolisch-salzburgischen Adelsgeschlechte, welches besonders in letzterer Zeit schon eine größere Anzahl ausübender Künstler hervorbrachte. Sein Vater, der akademische Maler Franz Seraph v. Kurz, ließ sich in Laibach in Krain nieder, und dort erblickte auch Ludwig am 7. Oktober 1850 als siebentes von neun Kindern das Licht der Welt. Nachdem er 1867 die K. K. Oberrealschule in Laibach absolviert hatte, zog die ganze Familie nach Graz, und Ludwig besuchte daselbst die landschaftliche Zeichenakademie unter ihrem tüchtigen Direktor, dem Nazarener Josef Tunner, dessen bedeutendster Schüler er wurde. Seit 1872 wirkte er als Zeichenlehrer an den Grazer Gymnasien und wurde, nachdem er 1875 die Lehramtsprüfung für Zeichnen abgelegt, 1880 Professor. Bei seinem Übertritt in den Ruhestand wurde er 1906 mit dem Titel eines Schulrates ausgezeichnet, erhielt 1910 von Kaiser Franz Joseph I. den erblichen Ritterstand und 1920 von Sr. Heiligkeit das Ehrenzeichen Pro ecclesia et pontifice. Die Römische Künstlerzunft und der Christliche Kunstverein der Diözese Seckau ernannten ihn 1904 zum Ehrenmitgliede. In seiner Kunstrichtung, auf die mehrfache Reisen in Österreich-Ungarn und Deutschland bestimmend einwirkten, war der Künstler anfänglich Romantiker, schloß sich dann aber an die Nazarener und an die österreichische Barocke an. Er übt starken Einfluß auf die kirchliche Kunst und das kirchliche Kunstgewerbe in Steiermark aus, betätigt sich seit 1891 auch literarisch und lieferte seit 1892 auch zahlreiche architektonische Entwürfe. Zahlreich sind seine Werke, und nicht nur in Steiermark, sondern auch außerhalb dieses Landes findet man solche. Von seinen größeren Arbeiten seien besonders erwähnt: »Die Gründung des Servitenordens« in der Klosterkirche zu Frohnleiten (1895), »Johannes Bapt. als Prediger« in der Grabenpfarrkirche in Graz (1899), Altar- und Wandbilder in Voitsberg, Leibnitz, Groß-St.-Florian, Ilz, Waltersdorf, Gnas usw. Auch als Buchillustrator für den Verlag »Styria« in Graz machte er sich in den beiden letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts einen Namen.

Seit der Besprechung seines für St. Johann im Saggautale, Steiermark, gemalten St. Agnesbildes im XX. Jahrgange 1923 unserer Zeitschrift (S. 11 des Beiblattes), dem kurz zuvor der Entwurf eines vollständigen Kreuzweges für den Kalvarienberg in St. Peter am Ottersbach, Steiermark, vorausging, schuf der unermüdliche Künstler im Jahre 1924, abgesehen von kleineren Arbeiten, ein schönes großes Ölbild der Schmerzensmutter für die Pfarrkirche zu Gnas, Steiermark, und vollendete erst vor kurzem wieder ein Tafelbild in Ölfarben, 2,20 m hoch und 1,45 m breit, als Hochaltarbild für die Pfarrkirche in Ligist, Steiermark. Die Patronin dieser Kirche, die hl. Katharina, erscheint auf demselben vor einer Glorie auf Wolken kniend und für die Pfarrkinder betend. Zwei Engel vor ihr halten eine Palme und ihre Marterwerkzeuge, das Rad mit dem Eisenhaken und das Schwert. Die einfache, gut durchgeführte Komposition, die Korrektheit der Zeichnung der Körper und Gewandungen, die prächtige Lichtverteilung und Farbengebung, der edle Ausdruck in den Gesichtern, die Ruhe und Erhabenheit in den Bewegungen verraten den auch gegen sich strengen, gewissenhaften Meister guter Schulung. Trotz der dem Stile der Kircheneinrichtung entsprechenden Anklänge an die Barocke ist in dem Bilde des Meisters Eigenart gewahrt. — Für die genannte Kirche entwarf der Künstler auch die Ausmalung des Presbyteriums und zeichnete hierfür den Karton für ein Deckenbild, darstellend die Übertragung des Leichnams der hl. Katharina durch Engel von Alexandrien auf den Berg Sinai. Gegenwärtig arbeitet der Meister an einer kleineren Herz-Jesu-Darstellung für Privatbesitz, die nahezu vollendet ist, und schafft außerdem an Entwürfen für einen großen Deckenbilderzyklus für die Pfarrkirche zum hl. Johannes Bapt. am Graben in Graz, das Leben dieses Heiligen darstellend.

Der Künstler verrät trotz seiner 75 Jahre in seinen Werken noch keinerlei Zeichen des Alterns. Im Gegenteil; nicht mehr wie früher eingeengt und behindert durch die zeitraubende Tätigkeit des Unterrichtes, konnte er sich nun in seiner Eigenart erst recht entfalten und vervollkommnen. Auch wir wünschen dem edlen Jubilar und seiner treuen Lebensgefährtin Gottes reichsten Segen und besonders noch auf recht viele Jahre die Erhaltung seiner bewundernswerten Rüstigkeit und Schaffenskraft zur Ehre Gottes und zum Wohle wahrer religiöser Kunst und Kunstwissenschaft. K. F. G.

Bücherschau

André Michel, Histoire de l'art. Tome VII, 2e partie. Gr.-8°, 456 S., 6 Heliogravüren, 253 Textabbildungen. Armand Colin, Paris 1924. Geh. 60 fr. Fr., Halbfranz mit Kopfgoldschnitt 90 fr. Fr.

Der vorliegende Band ist der vierzehnte einer großangelegten Kunstgeschichte, die im ganzen 16 Großoktavbände umfassen wird. Im Gegensatz zu den meisten Kunstgeschichten, die selbst bei geringem Umfang die Kunst aller Zeiten, oder sogar aller Völker behandeln, begrenzt André Michel sein Werk auf die Kunst der christlichen Kulturvölker. Der erste Band beginnt also mit der Kunst der Katakomben, die beiden noch ausstehenden Bände werden die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit behandeln. Denkbar weitgehend ist die Arbeitsteilung. Etwa 40 Kunstgelehrte haben an den bisher erschienenen 14 Bänden mitgearbeitet, darunter die führenden Köpfe Frankreichs. Auch zwei deutsche Namen von gutem Klang finden sich unter den Mitarbeitern der früher erschienenen Bände: Otto von Falke und Arthur Haseloff. Die zehn Kapitel des 14. Halbbandes, von zehn verschiedenen Autoren gezeichnet, behandeln die Kunst Frankreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die englische, spanische, portugiesische und schweizerische Kunst im 18. Jahrhundert, sowie das Kunstgewerbe Europas in dieser Zeit. Die Ausstattung hat stetig die gleiche Güte bewahrt: schweres Kunstdruckpapier und scharfe Bildplatten. Ein gediegenes Werk von größtmöglicher wissenschaftlicher Zuverlässigkeit, an dem auch der deutsche Kunsthistoriker nicht vorübergehen kann. Dr. Richard Maria Staud

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

Ausstellungen

SOMMERAUSSTELLUNG DER NOVEMBERGRUPPE

Diese Berliner Gruppe stellte geschlossen in den Räumen der Secession aus, da sie ja offiziell auf keiner der großen Frühjahrs- und Sommerveranstaltungen vertreten war. An Umfang ist es nicht viel, was sie bringt. Wenn sie aber nach ihrem Programm entgegen dem l'art pour l'art die Beziehungen zum Leben wiederherstellen will, so tut sie das bis heute auf einem Gebiete, in der Architektur. Darin liegt unstreitig auch der Schwerpunkt dieser Kollektion, und dagegen verblaßt alle Problematik, die die »freien« Künste hier so gern und hartnäckig aufweisen. (In der richtigen Wertung soll die architektonische Abteilung auch demnächst geschlossen in der Akademie zu Kassel gezeigt werden.) Alle diese Modelle und klaren Zeichnungen der Peter Behrens — darunter eine beachtenswerte kath. Kirche, Saalkirche (Rellinghausen bei Essen) — H. Kosina, des früheren Mitarbeiters Mendelsohns (Kraftwerk), der Brüder Luckhardt Reihenhäuser, Hans Poelzigs Theater zu Rheydt und Industriebauten des Rotterdamers J. J. P. Oud u. a. beweisen selbst da, wo das Konstruktive überbetont erscheint, daß man in den Sinn der überleitenden Zeit und in die Ausnutzung der neuen Baustoffe schon bewußt und sicher hineingewachsen ist. Immer wieder verspürt man die führende Kraft der Architektur als der Mutterkunst. Auf diesem Gebiete liegt auch die historische Aufgabe einer Novembergruppe. Im Mittelpunkt der Maler steht diesmal der Fünfziger Segal, im übrigen aber noch viel Konstruktivismus, mehrere »Sous-Cézannes« und naiv tuende »Sous-Rousseaus«. Und Russen! G.

GEMÄLDE ALTER MEISTER AUS BERLINER PRIVATBESITZ

Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins

In den Räumen der Berliner Akademie (Pariser Platz) sind zur Zeit an fünfhundert Gemälde der italienischen, niederländischen, deutschen, spanischen, französischen und englischen Schulen, zeitlich also der älteren Kunst bis zum 18. Jahrhundert einschließlich, ausgestellt. Veranstalter ist der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, der noch eine Reihe namhafter Gäste mit aufgefordert hat und nach dem Verlust so manchen Sammlers und mancher beträchtlichen Sammlung auf diese Weise die Reihen wieder auffüllt. In den bedeutsamen Ausstellungen alter Kunst, die der Verein in kurzer Aufeinanderfolge, wie noch vielen erinnerlich, zwischen den Jahren 1906 und 1914 — so etwa die feine Bildnisausstellung 1909 — ebenfalls in der Akademie veranstaltet hatte, ließen der Krieg und seine Nachwirkungen eine größere Pause eintreten. Es ist aber erstaunlich und vor allem der nie versagenden Energie sowie der unermüdlichen Beratung eines Mannes wie Bode zu danken, was der Verein und seine Freunde ungeachtet der schweren Jahre heute aufweisen können. Diese neue Ausstellung ist zu einer der größten Überraschungen in unserm Kunstleben geworden. Es handelt sich überwiegend um Bilder, die bisher in Berlin und anderen deutschen Plätzen noch nicht gezeigt worden sind; da bei der Auswahl noch weniger bekannte Schulen und seltenere Meister berücksichtigt wurden, kommt der gezeigte Besitz auch der Kunstgeschichte, nicht bloß der Sammleridee zustatten. Diese reichste Ausstellung, die je aus Berliner Privatbesitz zusammenkam, läßt nur mittelbar etwas von der »Umschichtung« im Kunsterwerb oder Kunstbesitz verspüren; in Fällen, wo es sich aus nur zu erklärlichen materiellen Gründen nicht mehr um »Spitzen«, also erste Werke der Großen handeln kann, treten beste intime Stücke an deren Stelle: die kleine »Hl. Familie (1509)« von Dürer, der frühe Rembrandt »Die beiden Gelehrten«, Rubens' »Gregor d. Gr.« — man versteht Delacroix! — oder gar die verblüffende »Genreszene« Grecos seien hierzu herausgegriffen. Aber es gibt noch mehr Überraschungen, dabei solche, die den untrüglich guten Blick der Berliner Kunstfreunde besser zeigen, als es das »Auffahren von Kanonen« vermag. Das gilt auch für die Art, mit der man den inneren Reichtum all der vielen guten Meister ausschöpfte, die sich um die ganz Großen gruppieren, diesen folgen oder sie abwandeln.

Trotz einer dichten Hängung ist die Ausstellung klar und übersichtlich angeordnet; manche, nach Zeit und Land einheitlich gehaltene Säle wirken museumsfertig. Das gilt für den großen Flamen- oder den repräsentativen Italienersaal nicht anders als für die Kabinette der Spanier oder der späten Deutschen des 18. Jahrhunderts.

Die ältesten, hier gezeigten Stücke finden wir bei den Italienern, wo uns noch hieratisches Mittelalter und melodiöses Madonnentum in sienesischen Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts begrüßt. Ihnen folgt in zahlreicheren Stücken die schon klassisch ansetzende Frührenaissance, darunter zwei Cassonebilder, toskanisches Quattrocento, fröhlich phantastische Szenen aus dem Psychemythos; man könnte an Domenico Veneziano denken. Wahrhaft repräsentativ und von reifer Schönheit Cima da Coneglianos »Madonna mit Heiligen« (Lord d'Abernon), innig eine das Kind anbetende Madonna Filippino Lippis (M. Michalski), vom selben Thema ein Signorelli. Besser als die fast fehlende Hochrenaissance ist das ausgehende 16. Jahrhundert, einschließlich der »Manieristen«, vertreten; angefangen mit Bagliones, des Römers, »Himmlischer und irdischer Liebe« oder Zucchis »Bathseba« (beide Ital. Botschaft), den Bassanos, über Ant. Carracci zu Luca Giordanos, gen. Fapresto, großer »Hochzeit zu Kana« (die man schon bei Matthiessen sah); dann aber folgt mit auserlesenen Werken das italienische 17. und 18. Jahrhundert, voran Magnasco, der jetzt hochgeschätzte Genueser, mit drei Bildern, als stärkstes wohl die »Landschaft mit den Wäscherinnen« (Michalski), sechs Tintorettos, so eine volltönende »Auffindung Mosis« (van Diemen) oder die malerisch fesselnden Skizzen zur »Kreuzauffindung«. Den Höhepunkt bildet der Venezianer Rokokosaal, den erstaunliche Guardis und schmissige Tiepolos beherrschen, dazwischen der eine oder andere prickelnde Rotari und Longhis elegantes Frauenbildnis. Hier sei angereiht eine Kollektion aus Altberliner Privatbesitz, gesammelt noch im 18. Jahrhundert selbst von Sig. Streit, der seine zum Teil recht umfangreichen Canalettos, die Bilder von Nogari und Amigoni, der auch das Bildnis dieses ersten Berliner Sammlers malte, einstmals dem Gymnasium zum Grauen

Kloster, dem jetzigen Besitzer, vermacht hat; heute werden sie, gereinigt, erstmals einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt.

Anschließend die hervorragenden Spanier, aus denen beste Grecos und Goyas aufblitzen. Vom ersten u. a. ein ergreifender »St. Franziskus«, ein farbig noch schönerer »Johannes d. T.« und gar die »Genreszene«, die Darstellung eines spanischen Sprichworts (James Simon), eines der Bilder, die man als unvermutete innere Bereicherung mit sich tragen muß. Als Malerei so modern, wie es die neue Malerei nicht lockerer und farbig kühner je gemacht hat, luftig und lebendig in der Art zu modellieren, daß man immer wieder das Auge staunend dem Werk zuwendet. Ein Nachtstück, in dessen Mitte ein schlankes, schwarzgekleidetes Mädchen, wohl des Künstlers Tochter nach der Ähnlichkeit mit anderen Bildern, mit gespitztem Munde auf eine flackernde Kohle bläst, daran eine Kerze entzündet; seitlich ein Affenkopf, dann noch ein gelb und rot gekleideter Mohr. All das tritt, stark mit Grau durchsetzt, aus dem Dunkel hervor, eine unerhörte Farbenpoesie, fast eine Leben gewordene Groteske. Die wirkliche Brücke zur Moderne schlägt auch hier Goya mit vier charakteristischen Stücken; der »Überfall« (E. Arnhold) und »Kirchgang«; dazu erstklassige Porträts.

Den Hauptteil machen natürlich die Niederländer aus; zunächst einige gute Stücke der älteren Schulen, wie die »Versuchung des hl. Antonius« von Hieron. Bosch (Bechstein), ein Antwerpener Manierist, Isenbrant und Patinir, Scorel, der Meister der weiblichen Halbfiguren, »Lucretias Selbstmord« (Ed. Goldschmidt); Pieter Aertsen und die Breughels vertreten immerhin mit einigen Stücken das niederländische 16. Jahrhundert, zwischen ihnen der in Nürnberg und Frankenthal tätige Pieter Schoubruck. Einen geschlossenen Eindruck geben aber erst die saalweise zur Schau gebrachten Meister der folgenden Großzeit ab; sechs Werke von Rubens außer dem schon genannten »Opfer Abrahams« (Garbaty), als v. Dyck u. a. eine farbig melodische »Hl. Familie« (W. Huck), die Madonna und Kinder etwa im Gegensinne des Münchener Bildes (826), auch verwandt der Turiner »Hl. Familie«. Ihnen reiht sich Jordaens an; einen Landschafter wie Joos de Momper lernt mancher hier mit sechs beachtenswerten Bildern kennen. Aber auch die andern Flamen wie Teniers kommen sehr gut weg. Die Holländer halten, ganz abgesehen von den Überragenden wie Rembrandt, Hals oder Ruisdael, durchweg solches Niveau, daß fast jedes dieser Stücke museumsreif genannt werden muß. Zwei Rembrandtfrühwerke: die» Beiden Gelehrten«, ein bisher nicht bekanntes Bildchen, wohl noch vor 1630, in bläulichgrünem Hauptton (W. Huck), dann einer der früheren Oldenburger Greisenköpfe (V. Hahn); von Franz Hals der »Lachende Fischerknabe«, 1633 (van Diemen), das so stark rot-blaue, kühn gemalte, wiedergefundene Gegenstück zu der jetzt im Brooklyn-Museum befindlichen Fischverkäuferin, dazu noch zwei Bildnisse voller Charakteristik. Jakob van Ruisdael ist gleich mit acht prachtvollen, zum Teil sehr umfangreichen Bildern vertreten, unter denen der überwältigende Judenkirchhof mit Regenbogen (Blumenreich und Zatzenstein), ferner die Dorfstraße und die köstliche Ortschaft zwischen Dünen besonders auffallen. Von Salomon Ruisdael eine in schmelzenden Tönen gehaltene Flußlandschaft »Die Fähre«. Hobbema fällt fast ganz aus. Den stärksten Eindruck danach erzielen die trefflichen Stücke Jan Steens, bezwingendes Genre wie etwa die »Schulstunde« (P. Koeber). Vom Interieurmaler Pieter de Hooch eine in Goldton schwimmende frühe Landschaft »Der Ausritt«, ein auffallendes und großes Bild (P. Bottenwieser). Dann bemerkenswert aus der Fülle der so barocke Leonard Bramer, »Dornenkrönung« (Frhr. v. Kühlmann), wer vermutete da auf den ersten Blick einen Delfter? Ebenso von dem manieristischen Romanisten Bloemaert ein kleiner Rückenakt, der fast wie eine Studie aus französischer Malerei des 19. Jahrhunderts anmutet. Und alle die andern vor Rembrandt, wie Lastman, oder aus dem Gefolge des Giganten! So, Jan Livens, Aert de Gelder, Maes.

Die Deutschen: angeführt von Dürers kleiner Tafel der »Hl. Familie«, 1509. (P. v. Schwabach), mit den verhaltenen Farben, dem stillen Leuchten; daneben der reale und doch wiederum phantastische Sinn eines Cranach, von dem wir eine »Quellnymphe« und drei weitere charakteristische Bilder sehen, ein bezeichnendes Männerbildnis; Bildnisse auch von Hans Baldung, Conrat von Kreutznach und Hans v. Kulmbach. Von diesem noch zwei Altarflügel, Geschichte der hl. Anna. Altarflügel auch von Zeitblom; ein gutes Bild, Meister von Bodensee, erinnert an Strigels Art und Farbengebung. Dann aber geht es über Adam Elsheimer — typische Landschaften mit Staffage — weiter, und was wir an Deutschen, besonders des 18. Jahrhunderts sehen, ist schon der Beachtung wert. Neben den Porträtisten Kupetzky und de Marées die großen Meister wie Januarius Zick mit Religiösem, Landschaft und Genre, offene Malerei von hervorragendem Sinn für Tonwerte; Köstlichkeiten von Maulpertsch, wie die »Verkündigung« und die Skizze »Allegorie«; die charakteristischen Atelierbilder eines Platzer (Slg. Stumpf) seien nicht vergessen sowie die Vedute eines Joh. Al. Thiele oder die »Arkadische Landschaft« Anton Faistenbergers. Weniger bekannt sind Joh. König, der mit einer Landschaft »Hagar mit dem Engel« die Verbindung rückwärts zu Elsheimer herstellt, oder der ins 18. Jahrhundert hineinreichende J. H. Hetzendorff, ebenfalls ein Landschafter. Die Reihe mag mit Joh. Heinr. Tischbeins »Parisurteil« und dem als Seltenheit bemerkenswerten »Telemach« der Angelika Kauffmann, der schon an leeren Klassizismus heranreicht, abschließen.

Die Brücke zu den Franzosen und Engländern, bei denen natürlich das Bildnis überwiegt, stellt der Meister am Preußischen Hofe, Ant. Pesne, zwanglos her; dabei sei aber noch auf einige ältere Franzosen aus dem 16. Jahrhundert hingewiesen, wo uns am meisten eine ganz kleine, geschmacklich bezaubernde Bildnistafel entzückt. Von Interesse neben dem abklingenden Rokoko der klassizistische Landschafter Hubert Robert, dann neben den englischen Großmeistern des Porträts noch Gainsborough als Landschafter und nicht weniger der als Anreger der modernen Landschaftsmalerei weniger bekannte, aber nicht unwichtige Zeitgenosse Constables und Turners, John Crome, dessen erstaunlich locker gemalte »Flußlandschaft mit Sonnenuntergang« (A. Wollenberg) sicherlich zu den Hauptstücken der gesamten Ausstellung zu rechnen ist. Ein illustrierter Katalog mit guten Angaben erhöht den Wert der Veranstaltung für Kunstfreund und Forscher.

Dr. Oscar Gehrig

AUSSTELLUNG CHRISTLICHE KUNST INNSBRUCK 14.—25. AUGUST

Die Ausstellung, die der Verband der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege katholischer Weltanschauung gelegentlich seiner Tagung in Innsbruck (14.—21. August) veranstaltete, dürfte nicht als ein für sich bestehendes Unternehmen, das eine geschlossene Übersicht über das religiöse Kunstschaffen der Gegenwart bieten wollte, sondern bloß als eine Begleiterscheinung der Tagung, als eine rasch gezeichnete Illustration des Tagungsprogrammes angesehen werden. Der Eindruck des etwas zufällig und im letzten Augenblicke zusammengetragenen Bestandes und das Fehlen vieler Künstler, die unbedingt im Rahmen einer religiösen Kunstausstellung hätten vertreten sein müssen, konnte nur unter dieser Voraussetzung dem Gebotenen keinen Eintrag tun. Aber es zeigte andererseits gerade dieser zufällig geführte Querschnitt durch das Kunstschaffen der Gegenwart, wieviele junge Kräfte sich der religiösen Kunst zuwenden und wieviele frische lebensfähige Keimzellen für eine neue religiöse Kunst im Organismus des modernen Kulturlebens stecken.

Eine Abkehr vom platten Naturalismus, der sich auch der religiösen Kunst der letzten Dezennien mit einer unheimlichen Gemütlichkeit angebiedert und mit sentimentaler Freundlichkeit eingebürgert hatte, war die gemeinsame Note aller, die sich hier im Dienste der religiösen Ideen zusammengefunden hatten. Das Problem, einen überirdischen Gedanken im Bilde zum Ausdruck zu bringen, ist überall nach der Richtung hin zu lösen versucht, daß die äquivalente Ausdrucksweise dafür eine über den Naturalismus hinausgehende Form sein muß. Die einen suchen sie im Zurückgreifen auf Vorbilder früherer Zeiten, die anderen in mehr selbstständigen Abstraktionen von der optischen Erscheinungswelt, wieder anderen kommt sie aus einem visionären Schauen der Dinge. Alle treten mit heiliger Scheu oder ernster Würde, mit fast kindlichen Gebärden oder im Ringen um die Erkenntnisse der höheren Welt, an das Heilige heran. Das innere Erleben, die innere Vorstellung wird für das Gestalten maßgebend. Und wenn auch diese Expression für den Beschauer vielfach noch infolge einer allzu individuellen Einstellung des Schaffenden oft Widerspruch erwecken wird, im Prinzipe ist eine Entmaterialisierung der Formen zugunsten der Vergeistigung der Darstellung gerade in der religiösen Kunst ein durchaus entsprechendes Mittel zum Zwecke.

Aus dem Gebiete der Malerei waren auf der Ausstellung hauptsächlich Entwürfe und Skizzen zu sehen, von J. Faistauer (Salzburg) Entwürfe für die Ausmalung der Kirche in Morzg bei Salzburg, rasche interessante Einblicke in sein Schaffen, die aber nur eine Ahnung von dem vor Jahren ausgeführten herrlichen Werke dieses Künstlers geben, der in einem koloristisch ungewöhnlich feingewebten Kleide sein zartes minnehaftes Empfinden hüllt. Die Skizzen von A. Wach (Braunau), sicher in der Zeichnung, von abgeklärter Mäßigung in der Form, wecken den Wunsch, daß diesem Maler recht bald eine Kirche zum Schmucke übergeben werden möge: er wird die Klippe, das gesunde Empfinden der Gemeinde zu befriedigen, ohne den künstlerischen Forderungen einen Eintrag zu tun, leicht überwinden. P. Hecker (Köln), der die Mechternkirche in Köln mit vorzüglichen Gemälden ausgeschmückt hat, ist nur mit einem Entwurfe für ein großes Gemälde »Christus und die Welt« vertreten.

Die hl. Familie von E. Nepo (Innsbruck) zeichnet eine feine an alte Gobelins erinnernde Farbenstimmung aus, sein Hausaltärchen innige Poesie. P. Troyers (Innsbruck) Kreuzigung zeigt, daß die gute Beherrschung der Zeichnung kein Hindernis bietet zum Aufstieg über die materielle Erscheinungsform, sondern gerade die Grundbedingung für ihre Bezwingung werden muß. Die flüchtigen, karg erscheinenden Zeichnungen der G. Baur-Nütten (Düsseldorf) lassen kaum vermuten, daß diese Künstlerin in einer Hauskapelle in Rom ungewöhnlich tüchtige Arbeiten ausgeführt hat. Prof. Egger-Lienz ist durch eine Darstellung der Parabel vom Sämann und Teufel und eine Anbetung der Hirten vertreten, seine gereifte Kunst wirkt unter den vielen erst Heranreifenden doppelt abgeklärt. H. Andre (Innsbruck) erweckt in seiner schmerzhaften Madonna Erwartungen, wenn er den ihm angeborenen guten, volkstümlichen Ton nicht in einer verkünstelten Sprache verliert. In einem Zyklus von Entwürfen für Glasgemälde, die einen »Tempel der Menschheit« zieren sollen, wirkt H. Eibl (Wien) in erster Linie durch den großzügigen, gedankentiefen Bildinhalt. Hier spricht ein tief in und über die Zeiten sehender Philosoph Bild für Bild Wahrheiten und Weisheiten aus, die von hoher Geisteswarte verkünden, daß eine große Kunst immer mehr suchen wird als nur raffinierte Luftstimmungen, Beleuchtungseffekte und rein koloristische Probleme. Er setzt der l'art pour l'art mutig die Kunst im Dienste einer Idee entgegen und geht überzeugt den Weg zurück zu einer lang und ungerecht mißachteten mittelalterlichen Auffassung. Seine großartigen Gedankenkombinationen sind aber auch in guter, leicht an die Beuroner Schule anklingender Formgebung zum Vortrag gebracht. Eine der stärksten Leistungen der Ausstellung ist der Karton für eine Deckenmalerei »Apokalypse« von G. Jung (Salzburg), gleich großartig in der Macht der Vision wie in der Sicherheit der Zeichnung. Die riesige Kohlenzeichnung, die wohl hundert Gestalten im wilden Wirbel in dunklen und hellen Massen um ein Zentrum (Maria, die Gebärende) wie mächtige Nebelschwaden durch die Lüfte schleudert, ist gedacht für eine 38 m lange Decke der Universität in Salzburg. Der Gedanke würde traurig stimmen, wenn vielleicht die Ungunst der Zeit oder ein Mißverstehen dem Entwurfe die Ausführung versagen würde. — Die graphischen Künste waren gut vertreten durch G. Baur-Nütten (Düsseldorf), Rademacher (Köln), Rausch (München), T. Wendling (Schaag), B. Schneider (Obermenzing) und R. Schiestl (Nürnberg). Den ornamentalen Entwürfen für Teppiche und Mosaikwände von Thorn-Prikker (Düsseldorf), auf die Museumsdirektor Dr. M. Creutz, Krefeld, bei seinen gelegentlich der Tagung abgehaltenen Aussprachen besonders hingewiesen hat, kommen hohe dekorative und farbige Werte zu.

Die Bildhauerei war besonders stark beschickt durch B. Müller (Charlottenburg) und seine Gemahlin J. Müller-Wiegmann. Beide sind formverwandt und greifen noch etwas zu auffallend auf frühe Vorbilder zurück, doch zeigten die Arbeiten durchaus ein ehrliches Suchen nach ein-

facher innerlicher Größe, die aus der Gruppe »Der ungläubige Thomas«, schon deutlich und eindringlich spricht. Von E. Steffan (Lübeck) sah man neben feinen an die Nazarener erinnernden Zeichnungen eine Weihnachtsdarstellung, in sicherer Komposition aus einem Holzblock gearbeitet, doch in der Technik des Holzschneidens konnte man erfahren, wie sehr den Tiroler Bildhauern P. Sellemond (Hall), M. Mauracher (Zillertal) und L. Penz (Schwaz) die heimische Tradition des Schnitzens zugute kommt. J. Amberger (Würzburg) fiel durch eine Madonnenstatue aus Bronze, H. Domizlaff (Münster i. Westf.) durch ihre feinempfundenen und für die Flügel kleiner Hausaltärchen geschickt verwendeten Treibarbeiten in Messingblech auf. Prof. H. Perathoner (Charlottenburg) fand sich mit Zeichnungen für Bildhauerarbeiten ein, von denen eine Variation einer Pietàgruppe besonders hervorstach. Den herrlichen Altar, den Ch. Skikkild (Kopenhagen) für das Kloster der ewigen Anbetung in Kopenhagen mit 60 meisterhaft komponierten Reliefs ausführte, lernten wir wenigstens aus Abbildungen schätzen.

Ein sehr erfreuliches Zeichen der Ausstellung war die gute Vertretung der Architektur durch Prof. Dr. C. Holzmeister (Innsbruck-Wien) in seinen hervorragenden zum Teil ausgeführten, zum Teil projektierten kirchlichen Bauten in Tirol, durch A. Welzenbachers (Innsbruck) Entwürfe, und durch D. Böhm (Offenbach a. M.) und Norden-Klecatski (Innsbruck). Prof. F. Müller (Innsbruck), der die Ausgestaltung der Ausstellungsräume und die eindrucksvolle Innendekoration des Stadtsaales in Innsbruck für die Vorträge der Tagung schuf, war in der Ausstellung durch einen Altarentwurf für die Begräbnisstätte Kaiser Karls in Funchal auf Madeira und durch ein gut gelöstes Erweiterungsprojekt der Kirche Dreiheiligen in Innsbruck vertreten. — Sobald die Architektur wieder ihre Führerrolle antreten kann, ist auch eine Klärung der überall sehr divergent auftretenden Formen in Plastik und Malerei zu erwarten, denn sie wird zu monumentalem, einheitlichem, zu ihr gestimmtem Ausdruck zwingen und auch unsere Künstler mehr vom traurigen Schaffen auf Ausstellungs- und Zufallsverkauf befreien, bestimmte Aufgaben stellen und wieder zu einer angewandten Kunst führen.

Dr. Josef Garber, Innsbruck

Personalnachrichten

Berlin. Theodor Nüttgens fünfzig Jahre alt! Der bekannte Kirchenmaler Theodor Nüttgens feiert am 5. September 1925 seinen fünfzigsten Geburtstag. Seit vielen Jahren in Berlin ansässig hat der Künstler weit hinaus ins Reich gewirkt; außer in Berliner Kirchen und vor allem in Spandau hat er Ausmalungen vorgenommen in Rheinland-Westfalen — so Niederfischbach — in Pommern — Stolp, ferner in Landsberg a. W., in Schlesien, vorab Breslau, Ägidienkirche u. a. m. Die Magdeburger St. Agneskirche besitzt ein Triptychon »Kreuzigung« von seiner Hand. Auf zahlreichen Ausstellungen ist man seinen Tafelbildern religiösen und auch profanen Inhalts begegnet. Auf der großen Fläche hat sich der Künstler besonders als Kaseïnmaler betätigt und technisch bewährt. Der Geburt nach aus Aachen stammend bildete Nüttgens sich vornehmlich auf der Düsseldorfer Akademie von 1898—1902 und auf Reisen durch Belgien sowie England. In Berlin machte er sich nach dem Kriege durch die hauptsächlich von ihm ausgehende Gründung des Kreises katholischer Künstler um die christliche Kunstbewegung verdient.

G.

Forschungen

Ueber die Signatur auf Werken der Barockkunst hat der Wiener Kunstgelehrte Alexander Hajdecki in der Wiener „Reichspost“ (19. und 26. April) eine größere Studie veröffentlicht, in welcher zum erstenmal die Frage einer eingehenden Untersuchung unterzogen wurde, warum so wenig signierte Werke der Barockkunst vorhanden sind. Hajdecki, der über ein ebenso tiefes Wissen wie über eine gründliche Kenntnis der Werke verfügt, nimmt wie bei allen seinen Untersuchungen den Ausgangspunkt auch diesmal sehr tief unten. Zuerst scheidet er die Künstler in zwei große Gruppen: Hofkünstler und „bürgerliche“ Meister. An der Hand der Tatsachen kam Hajdecki zu dem Ergebnis, daß nicht ideale Ursachen (wie „Verzicht“ auf Nachruhm oder ähnliches) entscheidend waren, die Werke nicht zu signieren, sondern nur folgende drei Gründe: 1. der Respekt vor der Majestät der Kunst, 2. die Devotion vor der himmlischen und 3. die Ehrfurcht vor der irdischen Majestät. Dies gilt für die Hofkünstler, ebenso wie für die zünftigen Meister. Hajdecki belegt nun diese drei Gründe mit archivalischen Dokumenten. In der Tat läßt sich z. B. feststellen, daß die religiösen Darstellungen kleineren Formats, die sogenannten Andachtsbilder für den kirchlichen oder für den Hausgebrauch (für Hausaltäre oder in Betstühle eingelassen u. dergl.) sehr selten mit einer Signatur versehen sind. Dagegen entbehren die großen Wand- und Kirchenschmuckbilder, welche auf die weite Entfernung vom Auge des Beschauers berechnet sind, selten einer Signatur. Hajdecki schließt nun, daß das Weglassen der Signatur nur aus der tiefen Religiosität und Ehrfurcht vor der Majestät Gottes zu erklären ist. Der Andächtige würde durch das Lesen des Namens in seiner Andacht gestört werden. Es wäre nur sehr zu wünschen, daß diese interessanten Untersuchungen, die stellenweise zwar etwas unklar sind, was aber durch die Kürzung der Arbeit in der Redaktion entstanden sein dürfte, einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht werden möchten.

Bruno Binder

Bücherschau

Hege, Walter und Pinder, Wilhelm, der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1925. Zu den bedeutendsten Bauwerken des 13. Jahrhunderts gehören die Dome von Bamberg und Naumburg. Hier wie dort haben wir nicht bloß eine gewaltige Architektur, sondern in enger Verbindung mit ihr auch eine Plastik, welche mit zu dem Besten zählt, was die deutsche Kunst überhaupt geschaffen hat. Es ist recht erfreulich, daß wir Deutsche uns endlich einmal der Größe unserer eigenen Kunst besinnen. Schon aus diesem Grunde bedeutet die vorliegende Publikation eine Tat. Sie wird die Erkenntnis und das Verständnis des

Naumburger Domes und seiner plastischen Schätze in die weiten deutschen Gaue tragen. Der Kunsthistoriker und der Photograph haben in enger Fühlung miteinander gearbeitet. Daß sich beide auf die Hauptzeit des Baues beschränkt haben, ermöglicht ihnen, sich in die Details mehr zu vertiefen. Die Bauzeit ist durch die Regierung der beiden Bischöfe Engelhard und Dietrich II. von Wettin wohl mit den Jahren 1207 und 1272 umschrieben. Das künstlerische Schwergewicht liegt im Bau und in der Ausschmückung des Westchores und gehört also dem Wettiner an, welcher 1249 hiefür ein Bittrundschreiben hat ergehen lassen. In der Beschreibung ist mit Recht hervorgehoben, daß der Ostlettner das älteste erhaltene derartige Gebilde in ganz Deutschland ist. Es wäre noch zu betonen, daß er nicht bloß durch den Bau der dahinter liegenden Krypta in seiner Form, sondern auch in seinem Bestand bestimmt ist, er sollte ja eine Art Schutzmauer des darüber liegenden Chores bilden. Der Westlettner ist bereits aus der neuen Idee entstanden: eine Scheidewand zwischen Kirche und Chor herzustellen. Zu Anfang der Untersuchung hat sich Professor Pinder mit aller Entschiedenheit für einen Meister ausgesprochen, der das Ganze zum mindesten geleitet, sowohl den Lettner, wie die Stifterstatuen. Freilich die weitere Frage: wer dieser Meister gewesen und woher er gekommen, ist stillschweigend übergangen, obwohl sie für uns nicht minder wichtig ist. Hingegen ist am Schlusse die Bedeutung der Figuren gebührend herausgehoben. Nicht minder als die Klarheit des wissenschaftlichen Textes fällt die Liebe und das Verständnis wohltuend auf, mit denen der Photograph seine Aufnahmen gemacht hat. Selbst das letzte Detail der Schönheit wird herausgeholt, um den Beschauer die ganze Größe der Kunst nachfühlen zu lassen. Und der Verlag hat sich alle Mühe gegeben, diese Aufnahmen möglichst gut herauszubringen, besonders die beabsichtigte Stimmung wiederzugeben. So steht das Buch nicht bloß im Zeichen, sondern auch auf der Höhe der Zeit und besitzt alle Voraussetzungen, mitzuhelfen an dem so notwendigen Aufbau unseres nationalen Gedankens. Dr. M. Hartig

Lill, Georg: Deutsche Plastik. Mit 32 Vollbildern. Berlin 1925. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H.

Plastik, lange das Stiefkind der Kunstbetrachtung, ist auf einmal ein bevorzugtes Gebiet geworden. Merkwürdig, wie anregend und genußreich das Befassen mit den Bildwerken aus alten und neuen Kunstperioden auch vom Laien bereits empfunden wird. Wir alle wissen, mit welchem Eifer und mit wie großer Sorgfalt sich die jüngste kunsthistorische und »kunstwissenschaftliche« Publizistik diesen Dingen zugewandt hat, und zwar unter besonderer Unterstreichung der Anfangs- und Endstadien; romanische und barocke Plastik stehen obenan. Von dem, was dazwischen lag, hatte jede Kunstgeschichte immerhin schon etwas zu berichten.

Der Volksverband der Bücherfreunde hat mit dem vorliegenden Band einen besonders guten Griff getan. Es handelt sich um nichts Geringeres als um eine großzügige, in ihrem Verlaufe geschickt unterteilte Zusammenfassung der »Deutschen Plastik«, von ihren um 800 anzusetzenden Keimen an bis herab ins vollreife Rokoko des unvergleichlichen deutschen Südens und Südostens. Auf beinahe 250 sehr lesbaren, stets fesselnden Seiten, unterstützt durch ein prachtvoll ausgewähltes und gut wiedergegebenes Abbildungsmaterial, das die wechselnden Tendenzen schlagend zu charakterisieren vermag, werden wir in die Formabsichten, in die geistigen Voraussetzungen und die Formabwicklungen unserer deutschen Bildnerkunst, der architektonisch gebundenen wie freien, eingeführt, lernen die Hauptmeister als die sinngebenden Vollender oder Überwinder der zeitlichen Stile kennen, mitunter von ganz neuen Gesichtspunkten aus; mancher noch gar nicht geläufige Name tritt auf und überrascht den Kunstfreund. Ganz zwanglos konnte der Verfasser als bekannter Spezialist das meiste auf dem so reichhaltigen Untergrunde bayerischen Museumsbesitzes (Nationalmuseum München) aufbauen; hinzu treten wertvolle Ergänzungen durch markante Beispiele aus anderen deutschen Sammlungen und vor allem auch Werke, die an und in Kirchen und öffentlichen Bauten aus den für die Entwicklung bedeutsamsten Provinzen zum Glück noch stehen, als in der ihnen angemessensten Umgebung. Das Buch hat dadurch und durch die psychologisch geschickt gefaßte, ja in den Untertiteln vielfach schon klärende Darstellungsweise einen durchgehend lebendigen Zug erhalten. So vermag es nicht nur, dieser Kunstgattung neue Freunde zu sichern, sie erstmals überhaupt an den nicht leichten Stoff heranzubringen, sondern es dringt gleichzeitig schon zu einer vertieften Betrachtung vor, schafft damit bleibende Werte. Ausreichende Literaturangaben unter Berücksichtigung des Neuesten beziehen sich auf die einzelnen Kapitel und geben weitere Orientierungsmöglichkeiten. Lills »Deutsche Plastik« ist aber, ohne daß wir hier bei der Ausdehnung des Themas noch auf Einzelheiten eingehen können, in keinem Falle eine Popularisierung der Materie, sondern eine den Standpunkt der Forschung und die vielfachen Problemstellungen berücksichtigende Zusammenfassung, die eben den Vorzug hat, allgemein verständlich zu sein und somit als Buch weitere Kreise zu ziehen. Es wäre dringend zu wünschen, daß diese Neuerscheinung auch außerhalb des Volksverbandes Verbreitung findet. Oskar Gehrig

Reiners Heribert, Die Kölner Malerschule. 4⁰. Mit 347 S. Text, 3 Farbdrucken, 45 Lichtdrucktafeln und 315 Textabbildungen. München-Gladbach, B. Kühlen, Kunst- und Verlagsanstalt. Preis in Halbleinen 55 M. (Vorzugsausgabe, 100 Exemplare in Ganzleder und handgebunden 80 M.)

Erst 1923 hat Professor Dr. Karl Schaefer, ein Kölner Museumsdirektor, in einem umfangreichen Tafelwerke die Geschichte der Kölner Malerschule behandelt. Wenn nun jetzt, nach so kurzer Zeit, eine zweite Arbeit das gleiche Gebiet behandelt, so beweist diese Tatsache zunächst das große, allgemeine Interesse an dem Thema. Schon früher als Dr. Schaefer hat der damalige Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, Alfred Hagelstange, für den Verlag B. Kühlen eine derartige Veröffentlichung vorbereitet, ist aber im Oktober 1914 darüber gestorben. Man wollte jetzt über die vielen bisherigen kleineren Schriften hinauskommen, als deren letzte und beste A. Huppertz 1914 in seiner Altkölnischen Malerschule (Die Kunst dem Volke Nr. 17 und 18) brachte. Seit 1805 Friedrich Schlegel in seiner Zeitschrift »Europa«

diese Kölnische Schule entdeckt hatte, hat sie die Kunstfreunde und Kunstforscher nicht mehr zur Ruhe kommen lassen. Immer wieder ging man an die Arbeit und der Erfolg blieb nicht aus: immer weiter wurde das Gebiet, immer klarer und schärfer wurde die Grenze gezogen, bis sich schließlich das heutige feste Gefüge herausgelöst hat. Dr. Schaefer hat namentlich durch seine vielen Abbildungen der Sache gewaltig vorwärts geholfen, er brachte sogar einige, welche Dr. Reiners nicht widergibt, aber sein Text kann in der Kürze (22 Seiten) der Aufgabe unmöglich gerecht werden. Sein Katalog der Werke der Kölner Malerschule (S. 23—24) weist große Lücken auf. Dr. Reiners will später in einem 2. Bande ein vollständiges, kritisches Verzeichnis geben, aus dem er in der vorliegenden Arbeit eine ausgezeichnete Bibliographie (S. 318—343) und eine Übersicht über die Maler und Bilder (S. 343—345) bereits abgedruckt hat. Schon diese Beigaben machen das Buch wertvoll und für den kommenden Forscher unentbehrlich, aber sein Hauptwert liegt in dem Texte. Er geht der Eigenart, der Bedeutung und der Entwicklung der einzelnen Künstler nach. Zunächst wird jeder möglichst für sich behandelt; erst am Schlusse werden die Wesensart und die Entwicklung der Schule als Ganzes gezeigt. Wie Dr. Reiners eigene neue Wege geht, zeigt schon die Gliederung des Stoffes. Es fällt auf, daß er nicht von dem seit 1810 viel besungenen Meister Wilhelm und seiner Schule spricht, dafür aber von den Meistern und Werken der Frühzeit, von dem Meister der hl. Veronika, vom älteren Meister der hl. Sippe. Er kannte den Meister Wilhelm von Herle, der damals in Köln weilte und verschiedenes malte, aber mit dessen Namen sich einzelne Werke durchaus nicht sicher bestimmen lassen. Gleichzeitig malte ja damals in Köln auch Tillmann Eckart und Christian Emppiu. Hinter dem Meister von S. Severin schiebt er einen Meister der Ursulalegende und den Meister des Aachener Altares ein mit Übergehung des Meisters des Todes Mariä, des Joos van der Becke aus Cleve, der ja nur vorübergehend in Köln tätig gewesen ist und sicherlich nicht zur Kölner Schule gehörte. Dr. Reiners schließt mit den beiden Barthel Bruyn, welche ihm die letzten Meister der Schule sind. Er kennt Anton Woensam und weiß, daß er in Köln mit seinem Vater Jaspar mehrere Jahrzehnte gearbeitet hat, er würdigt sein Werk in Wort und Bild, weiß aber auch, daß Woensam trotz alledem in der Kölner Kunst ein Fremder gewesen und geblieben ist.

Solch gründliches Forschen und kritisches Scheiden kann allein die Sache selbst weiter bringen und wird dem Buche einen dauernden Wert verschaffen. Wenn dann und wann etwas übersehen ist, wird jeder das leicht erklären können, z. B. die beiden Tafeln aus dem Ursula-Leben, welche zuletzt zwei Jahre lang im Münchener Kunsthort zu sehen waren, oder der Aufsatz von Eugen Abele im 4. Bande des Jahrbuches des Vereines für Christliche Kunst über 3 Bildwerke des Woensam im Freisinger Besitz, welche zweifelsohne von ihm damals in Köln gemalt worden sind. Einen ganz bedeutenden Wert repräsentieren auch viele Illustrationen, sowohl inhaltlich als technisch. Nicht bloß die 45 Lichtdrucke und die 3 farbigen Tafeln stehen ganz auf der Höhe der Zeit, sondern auch 315 großenteils ganzseitige Abbildungen. Man merkt sofort, hier sollte etwas ganz Besonderes geboten werden. Die Monographie ist ja zur Erinnerung an das 100jährige Bestehen der Kunst- und Verlagsanstalt B. Kühlen erschienen. Eine große Anzahl von Werken ist hier zum erstenmal wiedergegeben und einen besonderen Wert legte der Verfasser auf gute Einzelnaufnahmen, um durch sie das Wesen und Wollen des betreffenden Meisters zeigen zu können. Das Werk kann als recht gute Einleitung der Kölner Jahrtausendausstellung gelten und wird allen Besuchern derselben Belehrung und Genuß in reichem Maße bringen.

Dr. M. Hartig

Verzeichnis der vom 1. Mai bis 1. August 1925 erschienenen Literatur über christl. Kunst

1. Allgemeine Kunstgeschichte und Ästhetik

Art studies, Medieval, renaissance and modern. Edit. by members of the departments of fine arts at Harvad etc. 2 vol. 4⁰. London, Milford. 1925. Sh. 32.—.

Bell, Aubrey F. G., Luis de Leon, A study of the spanish Renaissance. Tll. 8⁰. London, Milford. Sh. 30.—.

Croce Benedetto, Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. 2 Essays. 68 S. Kl.-8⁰. Zürich, Rascher & Cie. 1925. M. 1.60.

Donaths Adolph, Jahrbuch für Kunstsammler. Jhrg. 4/5 (1924/25). 47 Abb. 1925. 4⁰. Frankfurt a. M., Frankf. Verlagsanst. 1925. M. 25.—.

Encyclopédie des beaux arts. Architecture, sculpture, peinture, arts decoratifs. Publiée sous la dir. des Louis Hourticq. T. 1. Paris, Hachette 4⁰. Fr. 70.—.

Knapp Fritz, Die deutsche bildende Kunst d. Romantik. 51 S. 8⁰. Leipzig, Quelle & Meyer 1925. M. —.60.

Rénard, Jahrbuch der rhein. Denkmalpflege. Herausgeg. i. Auftrage des Prov. Verbandes. 1. Jahrg. 4⁰. Düsseldorf, L. Schwan 1925. M. 3.50.

Schaffran Em., Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildend. Kunst. Mit 75 Abb. 292 S. Kl.-8⁰. Wien, A. Hartleben 1925. M. 8.50.

2. Architektur

Brinckmann A. E., Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. 2. Aufl. Wildpark-Potsdam, Athenaion 1925. 4⁰. M. 13.50.

Creswell K. A., The origin of the plan of the Dom of the Rock Jerusalem. London, Luzac. 4⁰. Sh. 4.—.

Egger Herm., Kritisches Verzeichnis der stadtrömischen Architekturzeichnungen der Albertina Tl. 1 4⁰. Wien, A. Schroll, 1925. M. 15.—.

Espony H. d', Fragments d'architecture de la renaissance Serie 2. 4⁰. Paris, Ch. Massin & Cie, 1925. Fr. 250.—.

Knox Rev. Wilfred L., St. Paul and the church of Jerusalem. Cambridge, Univ. Press. 8⁰. Sh. 18.—.

Krautheimer Rich., Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. 150 S. 45 Abb. 4⁰. Köln a. Rh., Marcan Verlag 1925. M. 23.—.

Le Braz, Anatole, Quelques chapelles de vielle Bretagne. Bois originaux de W. van den Arend. 2⁰. Paris, Albert Morancé. 1925. Fr. 350.—.

Schmitz Herm., Berliner Baumeister vom Ausgange des 18. Jahrh. 2. Aufl. Mit 375 Abb. 4⁰. Berlin, E. Wasmuth 1925. M. 36.—.

Sedlmayr Hans, Fischer von Erlach d. Ältere. Mit 111 Abb. 4⁰. München, Piper & Co. 1925. M. 18.—.

3. Plastik

Enlart Cam. et Jules Roussel, Catal. gén. du Musée de sculpture comparée du Trocadéro: France: Monum. ant. à l'époque romaine, style roman. 8⁰. Paris, H. Laurens 1925. Fr. 7.50.

Ernst Richard, Die Klosterneuburger Madonna. Mit 8 Lichtdr.-Taf. und 24 ganzs. Abb. 22 S. 4⁰. Wien, Krystallverlag 1925.

Kunze Herbert, Die Plastik des 14. Jahrh. in Sachsen u. Thüringen. Mit 85 Lichtdrucktaf. Berlin, Bruno Cassirer 1925. 2⁰. M. 70.—.

Lill Georg, Deutsche Plastik. 248 S., 8⁰. Mit 32 Abb. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, 1925. M. 3.10.

4. Malerei

Amira Karl v., Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Bd. 2: Erläuterungen. Tl. 1. 5025. 4⁰. Leipzig, K. W. Hiersemann 1925. M. 56.—.

Boldass Ludw., Joos van Cleve, Der Meister des Todes Mariae. Mit 85 Abb. 4⁰. Wien, Krystallverlag 1925. M. 10.—.

Berchem Marg., et Etienne Clouzot, Mosaiques chrétiennes du 4ᵉ au 10ᵉ siècle Tll. 4⁰. Paris, Albert Morancé 1925. Fr. 120.—.

Bilder aus dem Leben der sel. Guten Betha nach den Gemälden i. d. Kirche. Mit Erl. u. Gebeten. Rottenburg, Bader 1925. 16⁰. M. 1.40.

Boehn Max v., Guido Reni. Mit 105 Textabb. (Künstler-Monograph. 100.) 4⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1925. M. 6.—.

Calvi Gerolamo, I manoscritti di Leonardo da Vinci. 8⁰. Bologna, N. Zanichelli 1925. L. 36.—.

Die Chronik des Kreuzfahrer-Königreiches Jerusalem. Faksimile d. Wiener Miniaturhs. Nr. 2533. Eingeleitet v. O. Smital. 35 S. in Faksimile, 56 × 29 cm. 4⁰. München, Kurt Wolff 1925. Ausg. B 200.

Giotto. Des Meisters Gemälde in 293 Abb. Herausg. von Curt H. Weigelt (Klassiker d. Kunst 29). 4⁰. Stuttgart, Deutsche Verlagsanst. 1925. M. 25.—.

Glück Gust. The Picture Gallery of the Vienna art museum. With 160 pl. 4⁰. Wien, A. Schroll & Co. 1925. M. 10.—

Grashoff, Ehler W., Albrecht Dürer. Aus seinem Leben u. seinem Werk. Mit 16 Vollb. 108 S. Gr.-8⁰. Berlin, Erich Reiß 1925.

Hoffman Richard, Die Decke der Sixtinischen Kapelle. 32 S. 28 S. Abb. 4⁰. Augsburg, Dr. B. Filser 1925.

Katalog der Gemälde- und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen 132 S. Kl.-8⁰. Bremen, Frz. Leuwer 1925. M. 3.—.

Kronfeld Ad., Führer durch die Fürstl. Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien. Mit Abb. Kl.-8⁰. 274 S. Wien, Wolfrum 1925.

Mayer Aug., Diego Velazquez. (Die führenden Meister.) 215 S. 4⁰. Berlin, Propyläenverl. 1925. M. 7.50.

Steinmann E., Boticelli. Mit bibliogr. Anhang v. L. Schudt. 105 Abb. (Künstler-Monogr. 24.) 4 Aufl. 4⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1925. M. 6.—.

Uebing, Paul, Einführung in das Verständnis der Malerei. 1. Die italienische Malerei. Die altdeutsche Malerei. Mit 30 Abb. 3. Aufl. 8⁰. Bielefeld, Velhagen & Klasing 1925.

5. Graphik

Baldung-Grien, 8 Kupfertiefdrucke mit Text von A. Reichel. (Handzeichnungen großer Meister.) 4⁰. Wien, Manz 1925. M. 1.30.

Boucher Fr., 8 Kupfertiefdrucke mit Text von A. Reichel. (Handzeichnungen großer Meister.) 4⁰. Wien, Manz 1925. M. 1.30.

Die Augsburger Passion von 1480. Mit 28 handkol. Holzschn. Gr.-8⁰. Potsdam, Gust. Kiepenheuer 1925. M. 50.—.

Friedländer W. J., Von Schongauer zu Holbein. Zeichnung deutscher Meister des 16. Jahrh. aus dem Berliner Kabinett. Mit Einleitung. 54 × 41 cm. München, Piper & Co. 1925. M. 200.—.

Kloss Ernst, Speculum humanae salvationis. Ein niederländ. Blockbuch. 4⁰. München, Piper & Co. M. 70.—.

Lorrain Claude, Tuschzeichnungen aus dem Berliner Kabinett und aus dem British Museum in London. Einl. v. Kurt Gerstenberg. 54 × 41 cm. München, Piper & Co. 1925. M. 150.—.

Muchall-Viebroock Th., Deutsche Barockzeichnungen. München, Delphinverlag 1925. 4⁰. M. 24.—.

Rembrandt, Des Meisters Handzeichnungen. Herausgegeben von W. K. Valentiner. Bd. 1. Stuttgart, Deutsche Verlagsges. 1924. 4⁰. M. 30.—.

Rembrandt, Handzeichnungen Bd. 3. (Staatl. Kupferstichkabinett u. Sammlung Friedr. August II. zu Dresden.) 4⁰. 130 Taf. Parchim, Herm. Freise 1925. M. 24.—.

Röttinger H., Erhard Schön u. Niklas Stör, Der Pseudo-Schön. 2 Untersuchungen z. Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes. (Studien zur deutschen Kunstgesch. 229.) 15 Taf., 271 S. 4⁰. Straßburg, J. H. E. Heitz 1925. M. 35.—.

Schramm Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 8. Die Kölner Drucke. 43,5 × 34 cm. Leipzig, K. W. Hiersemann 1924. M. 120.—.

Weinberger Martin, Die Formschnitte des Katharinenkl. zu Nürnberg. Mit 25 Holzschn. u. Teigdrucken aus dem Besitz der Stadtbibliothek und des Germ. Museums in Nürnberg. 2⁰. München (Münchener Drucke) 1925. M. 50.—.

Zoege von Manteuffel K., Die niederländische Radierung von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jahrh. Mit 78 Abb. 8⁰. München, Hugo Schmidt 1925. M. 5.—.

Zwiener Bruno, Anno Santo. Kohlezeichnung. 4⁰. München, Jos. Müller 1925. M. 5.—.

6. Kunstgewerbe

Bollert Martin, Lederschnittbände des 14 Jahrh. Mit 36 Lichtdr.-Tafeln. 4⁰. Leipzig, K. W Hiersemann 1925. M. 55.—.

Burgemeister L., Der Orgelbau in Schlesien. Mit 30 Abb. auf 24 Taf. 119 S. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 230.) 4⁰. Straßburg, J. E. Heitz, 1925. M. 30.—.

Lehmann Hans, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. 111 S. 72 Abb. 8⁰. Leipzig, H. Hässel, 1925. M. 7.50.

Rosenberg Marc, Geschichte der Gold-

schmiedekunst auf techn. Grundlage. Niello seit dem Jahre 1000 n. Chr. Frankfurt a. M., J. Bär, 1925. 4⁰. M. 40.—.

Schramm Alb., Bucheinbände aller Zeiten und Völker. Festgabe zur 100jähr. Feier des Börsenvereins. Kl.-8⁰. 22 Taf. Leipzig, Gust. Fritzsche, 1925. M. 5.—.

7. Topographie

Boehn Max v., Italien. Ein Buch der Erinnerung. Mit 808 Abb. 4⁰. Berlin-Grunewald, Herm. Klemm, 1925. M. 20.—.

Cohnen Dr. Al., Altenberg. Burg—Kloster—Dom. 139 S. mit Abb. 8⁰. Düsseldorf, Jugendführungsverl. 1925.

Dirr Pius, Augsburg. (Stätten der Kultur 20.) 3. Aufl. Kl.-8⁰. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1925. M. 7.—.

Gloel Heinrich, Der Dom zu Wetzlar. 80 S. 75 Abb. 4⁰. Wetzlar, Scharfe 1925. M. 6.—.

Guby R., Assisi. Ein Wegweiser zu seinen Weihestätten. 2. Aufl. Kl.-8⁰. Augsburg, Dr. Benno Filso 1925. M. 8.—.

Hielscher K., Italien. Baukunst und Landschaft. Geleitw. von W. v. Bode. 304 S. Abb. 4⁰. Berlin, E. Wasmuth 1925. M. 24.—.

Katalog der Ausstellung: Elsäss. Kunst des 15. bis 18. Jahrh. Städelsches Kunstinstitut 1925. Mit Vorw. von Prof. Dr. O. Schmitt: Elsässische Kunst. Kl.-8⁰. 32 S. Frankfurt a. M. 1925. M. 1.—.

Klapheck Richard, Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländ. Grenze. 1. Teil. Von Mainz bis Koblenz. 4⁰. (Sondergabe der Zeitschrift des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz.) Düsseldorf, L. Schwan 1925. M. 4.50.

König G., Die Pfarrkirche St. Marien in Landsberg a. W. Eine baugesch. Studie. 60 S. mit Abb. 8⁰. Landsberg a. W., Fr. Schaeffer 1925.

Krahe H. u. Theissen A., Lambertus-Stifts- und Pfarrkirche zu Düsseldorf. Ein Gedenkbuch. 94 S. mit Abb. Gr.-8⁰. Düsseldorf, Deutsche Kunstverl. 1925. M. 3.—.

Krüger Georg, Das Land Stargard. Abt. 2. (Kunst- u. Geschichtsdenkmäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz.) 4⁰. Neubrandenburg, E. Brückner 1925. M. 15.—.

Kuhn Alb., Roma. Die Denkmale des heidnischen, unterirdischen, neuen Roms in Wort und Bild. 8. Aufl. mit 937 Abb. 4⁰. Einsiedeln, Benzinger & Co. 1925. M. 45.—.

Leitherer Hans, Bamberg. Kleiner Führer durch s. Kunst. Kl.-8⁰. Lichtenfels, H. O. Schulze 1925. M. 2.—.

Löffler Heinz, Kloster Chorin. Ein Führer. 32 S. 5 Taf. Kl.-8⁰. Berlin, Deutscher Kunstverl. 1925. M. 1.—.

Mauclair Cam., L'art et le ciel venitiens. Ill. 4⁰. Grenoble, J. Rey 1925. Fr. 125.—.

Martin Dr. Frz., Kunstgeschichte von Salzburg. Mit 103 Abb. Wien, Österr. Bundesverlag 1925. Gr.-8⁰. Sch. 7.60.

Müller H., Komburg mit Kleinkomburg und Steinbach. 4. Aufl. von W. German. 31 S. Kl.-8⁰. Hall (Schw.), Wilh. German 1925. M. —.50.

Pastor Ludwig v., Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. 6. Aufl. 4⁰. 131 Abb. 131 S. Freiburg, Herder 1925. M. 8.80.

Pilgerbuch zur Aachener Heiligtumsfahrt. 56 S. mit Abb. Kl.-8⁰. Aachen, Xaverius-Verlag 1925. M. —.40.

Rauch Chr., Fritzlar. Ein kunstgesch. Führer. 126 S. mit Abb. 8⁰. Marburg, N. G. Elwert 1925. M. 4.—.

Roth Herm., S. Severin in Köln. (Rhenania Sacra 1.) 126 S. 49 Abb. Gr.-8⁰. Augsburg, Dr. Benno Filser 1925. M. 12.—.

Schmid Dr., Die Kunst im Deutschordenslande Preußen in Bilderreihen. Herausgeg. vom Westpreuß. Geschichtsverein in Danzig. 1 und 2 Danzig, Danziger Verlagsgesellsch. 1925. 16⁰. Je M. 1.60.

Steinnitzer Alfred, Aus dem unbekannten Italien. Mit 130 Aufn. des Verfassers. 8⁰. München, Piper & Co. 1925. M. 8.—.

Tani A., Neuer Führer durch Rom und seine Umgebung. 312 S. 42 Abb. Kl.-8⁰. Rom, Spithoever 1925. M. 4.50.

Tarchiani Nello, Das mittelalterl. Italien. Mit 95 Abb. (Schriften und Abhandlg. zur Kunst- und Kulturgeschichte 3.) 4⁰. München, Allg. Verlagsanst. 1925. M. 7.—.

Waal Ant. de, Rompilger. 12. Aufl. von Dr. Joh. P. Kirsch. Freiburg, Herder 1925. Kl.-8⁰. M. 8.60.

Walter Fr., Die Dreifaltigkeitskirche zu Worms 1725—1925. Festschrift 70 S. mit Abb. 4⁰. Worms, Chr. Herbst 1925. M. 2.—.

Witte Fritz, Der Domschatz zu Osnabrück. 66 S. 40 Taf. 4⁰. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft 1925. M. 40.—.

Zeppenfeldt L., Unsere Kirchen. Hildesheim, Ev. Volksdienst 1925. 8⁰. M. 1.—.

8. Moderne christliche Kunst

Knapp Fritz, Die deutsche bildende Kunst der Gegenwart. Impressionismus und Expressionismus. 8⁰. 70 S. Leipzig, Quelle & Meyer 1925. M. —.80.

Kreitmaier Jos., Leo Samberger 16. S. mit Abb. (Artis-Heft 2.) 8⁰. München, Artis-Verlag 1925. M. 1.20.

Morison Stanley, Modern fine printing. 2⁰. London, Benn 1925. Sh. 262 d 6.

Rothes Walther, Gebhard Fugel. Des Meisters Werke und Leben. 144 S. 144 Abb. 4⁰. München, Parcus & Co. 1925. M. 20.—.

Soyka Jos., Egger Lienz. Leben und Werke. 64 S. 50 Abb. Gr.-8⁰. Wien, C. Konegen 1925.

Druckfehlerberichtigungen.

Heft 9, Seite 205: Die Abbildung »St. Josephskirche III. Preis, Frontansicht« stammt nicht von Architekt Heinrich Scherrmann, sondern von einem nicht prämiierten Verfasser.

Wir werden von den Entwürfen Heinrich Scherrmanns, der auch die Ausführung erhielt, demnächst zwei Abbildungen bringen.

Heft 10, Seite 216: Das Bild »Romantische Fahrt« stammt nicht von Matthäus Schiestl, sondern von Theo Winter-Düsseldorf.

Heft 11, Seite 249: Der Verfasser von »Ein Frühwerk Hans Leinbergers« heißt nicht Hans Bramm, sondern Otto Bramm.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH. Druck von F. Bruckmann A.G. — Sämtliche in München.

